# História da literatura ocidental

Volume II

*Otto Maria Carpeaux*

Edições do
Senado Federal

*Volume 107-B*

Otto Maria Carpeaux
✡Viena (Áustria), 1900 ✞ Rio de Janeiro (Brasil), 1978

# História da literatura ocidental

*Edições do Senado Federal – Vol.107-B*

# HISTÓRIA DA LITERATURA OCIDENTAL

VOLUME II

3ª edição

*Otto Maria Carpeaux*

*Brasília – 2008*

EDIÇÕES DO
SENADO FEDERAL
Vol. 107-B

---

O Conselho Editorial do Senado Federal, criado pela Mesa Diretora em 31 de janeiro de 1997, buscará editar, sempre, obras de valor histórico e cultural e de importância relevante para a compreensão da história política, econômica e social do Brasil e reflexão sobre os destinos do país.

Projeto gráfico: Achilles Milan Neto

Congresso Nacional
Praça dos Três Poderes s/nº – CEP 70165-900 – DF
CEDIT@senado.gov.br
Http://www.senado.gov.br/web/conselho/conselho.htm


Carpeaux, Otto Maria.
História da literatura ocidental / Otto Maria Carpeaux. – 3. ed. -- Brasília : Senado Federal, Conselho Editorial, 2008.
4 v. -- (Edições do Senado Federal ; v. 107-B)

1. Literatura, história e crítica. 2. Estilística. 3. Literatura e sociedade. I. Título. II. Série.

CDD 809

## *Sumário*

PARTE V

**BARROCO E CLASSICISMO**

PARTE VI

## ILUSTRAÇÃO E REVOLUÇÃO

# Parte V

# BARROCO E CLASSICISMO

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

## *Capítulo I*

### O PROBLEMA DA LITERATURA BARROCA

O SÉCULO XVII, que se estende, mais ou menos, de 1580 a 1680, é o mais rico de todos na história da literatura universal; e para justificar o superlativo basta citar alguns nomes, escolhidos ao acaso e classificados conforme os anos de nascimento: Tasso, Cervantes, Góngora, Lope de Vega, Shakespeare, Tirso de Molina, Jonson, Donne, John Webster, Quevedo, Ruiz de Alarcón, Vondel, Comenius, Calderón, Gracián, Corneille, Milton, La Fontaine, Marvell, Molière, Pascal, Mme de Sévigné, Bossuet, Bunyan, Pepys, Mme de La Fayette, Boileau, Racine, La Bruyère. Os pintores de solenes quadros históricos, no século XIX, costumavam agrupar em torno de um rei todas as figuras ilustres da sua época, e não haveria companhia mais ilustre para um quadro do que aqueles poetas e escritores, se fosse possível encontrar um centro para eles. Mas um centro assim não existe no século XVII. A riqueza é abundante demais, e os caracteres nacionais das literaturas – da italiana, espanhola, francesa, inglesa, holandesa já estão de tal modo marcados que é impossível encontrar um centro comum de gravitação. A historiografia literária antiga, incapaz de definir o caráter universal da literatura do século XVII, escolheu como centro, arbitrariamente, a corte do rei Luís XIV da França; e, em conseqüência, a literatura não francesa da época se perdeu de vista ou então se fragmentou, em pedaços sem relação de uns com os outros. Aos críticos classicistas do século XVIII pareceu que só a França tinha produzido, no século XVII, uma

grande literatura; Shakespeare e Calderón foram condenados como gênios "incultos" de literaturas "bárbaras".

O senso histórico dos críticos românticos não se podia conformar com o absolutismo daquele dogma estético. Admitiram-se no seio das grandes épocas literárias o teatro elisabetiano-jacobeu de Shakespeare e o teatro espanhol de Lope de Vega e Calderón. Mas o critério da admissão era arbitrário: "isso também é grande literatura, é admirável". Não era um critério estilístico, capaz de opor-se ao critério classicista. A literatura francesa do século XVII continuava como grupo estilístico bem definido, de Corneille e Pascal até Racine e La Bruyère: o teatro inglês e o teatro espanhol foram considerados como exceções admiráveis acima do resto das suas literaturas, que ficou ignorado e desprezado. Só assim se explica o equívoco de que Lope de Vega e Shakespeare tivessem sido considerados como poetas renascentistas; os poetas seus contemporâneos, os Góngora e Donne, que não era possível, nem com a maior boa vontade, considerar como representantes da Renascença, continuam condenados. Ainda existem manuais da literatura espanhola e inglesa nos quais o estilo de Góngora é explicado por uma doença mental do poeta e o nome de Donne nem sequer figura. Fora da França, o século XVII parecia – e parece a muitos até hoje – dominado pelo "mau gosto" do marinismo na Itália, do gongorismo na Espanha, do eufuísmo na Inglaterra; a eles, a crítica associava os "précieux" franceses que deviam desaparecer, enfim, para dar lugar à arte pura do estilo Luís XIV. O dogma classicista de Boileau, renegado com os lábios, continuava em vigor.

"Mau gosto" ou não, naquela condenação geral do marinismo, gongorismo, eufuísmo e preciosismo manifesta-se a primeira tentativa de definir um estilo comum do século XVII. O marinismo – a maneira poética de falar em conceitos espirituosos e metáforas afetadas para exprimir lugares-comuns fúteis ou sentimentos insinceros – teria conquistado a Europa inteira, de Portugal à Suécia. A semelhança entre aqueles estilos é inegável; todos eles derivam diretamente ou indiretamente da "língua culta" das elites aristocráticas da Renascença. Mas a análise mais exata das origens históricas daqueles estilos já não permite confundi-los. Pelo contrário, impõem-se distinções nítidas.

O primeiro erro fundamental foi a justaposição do eufuísmo, fenômeno literário do século XVI, ao marinismo e gongorismo, do século

XVII. Por motivos lingüísticos e sociais, a Renascença chegou à Inglaterra mais tarde do que às outras grandes nações européias. Spenser é posterior a Garcilaso e Ronsard. Mas no estilo marinista a Inglaterra teria precedido os outros? Na Inglaterra teria acontecido o paradoxo de o estilo barroco preceder a Renascença? Lyly, o representante do eufuísmo, influiu no estilo das comédias de Shakespeare; Shakespeare, no entanto, foi considerado como poeta máximo da Renascença inglesa, com a conseqüência de que os seus contemporâneos aparecem num manual divulgadíssimo da literatura inglesa como "Decline of the Renaissance" – um Ben Jonson e um Donne como decadentes! O verdadeiro equivalente do gongorismo-marinismo na literatura inglesa não é o eufuísmo, e sim o grupo dos "metaphysical poets" do século XVII, Donne, Crashaw, Vaughan, Marvell, e em alguns entre eles há realmente influência do marinismo italiano, especialmente em Crashaw. Mas sobre esses poetas pairava a sentença condenatória do grande crítico classicista Samuel Johnson. O desprezo era tão profundo que produziu a ignorância; nos começos do século XIX, um crítico tão grande como Hazlitt confessou ter lido pouca coisa de Donne e Marvell, e nos compêndios de literatura inglesa desse século XIX nem sequer aparece o nome de Donne. A visão da evolução histórica da literatura inglesa ficou inteiramente desfigurada, porque o dogma classicista impunha ignorar a literatura do Barroco inglês. Em compensação, considerava-se como "marinista" o eufuísmo, que é coisa diferente.

As fontes espanholas de Lyly já foram verificadas: encontram-se em Antonio Guevara, na Espanha da primeira metade do século XV. Mas entre Guevara-Lyly e os "metaphysical poets" não existe relação alguma. Estudos recentes revelam outras fontes do eufuísmo, umas italianas e outras mais remotas ainda: Lyly, que imitou o estilo afetado das obras de mocidade de Boccaccio (*Filocolo*), encontrou o hábito e até exemplos da metáfora rara no livro *Emblematus libellus* (1522), do notável historiador lombardo Andrea Alciato; enfim, fontes latinas medievais[1].

---

1 Com respeito às origens espanholas do eufuísmo, cf. "Renascença internacional", notas 94 e 95. Sobre as origens italianas, cf. M. Praz: *Studi sul Concettismo*. Firenze, 1934. Sobre as fontes medievais, cf. M. W. Croll: Introdução da edição de *Euphues* por H. Clemon, London, 1916.

O marinismo italiano tem outra origem. Caracteriza-se menos, talvez, pelo estilo do que pela mentalidade, mistura de lascívia e melancolia com religiosidade algo hipócrita e veleidades de poesia pastoril. Esses elementos definem a fonte em que Marino se inspirou: Tasso. Com efeito, Tasso é o grande poeta da Contra-Reforma e a comparação com Ariosto basta para excluir qualquer possibilidade de tratá-lo como poeta da Renascença[2]. E essa interpretação de Tasso abre novas perspectivas à definição do estilo literário barroco.

As relações entre o marinismo e o gongorismo espanhol são das mais complicadas. O primeiro representante, ou antes, precursor do gongorismo, Luis Carillo y Sotomayor, esteve na Itália; escreveu um tratado marinista, o *Libro de la erudición poética* (publicado em 1611), no qual Góngora se teria inspirado[3]. O indício é bastante fraco. O próprio Lucien-Paul Thomas, que aventurara a hipótese, preferiu depois definir o gongorismo como reação antiitaliana contra a poesia renascentista, reação inspirada na poesia castelhana "flamboyante" do século XV[4]. O papel de Carrillo y Sotomayor fica reduzido ao de um intermediário entre Góngora e Herrera[5], e o resultado dos estudos é uma linha de evolução autônoma, espanhola, de Garcilaso de la Vega, através de Fernando de Herrera, a Góngora[6].

O preciosismo francês sempre foi explicado por influências espanholas e italianas. Alegaram-se as relações do famoso Antonio Pérez, secretário exilado do rei Filipe II, com o grupo da marquesa de Rambouillet e Voiture. O fato de ter Pérez morrido em 1611, ano em que começaram as reuniões no salão da Marquesa (o Hôtel de Rambouillet, quartel-general

---

2 Th. Spoerri: *Renaissance und Barock bei Ariost und Tasso*. Zuerich, 1922.
F. Chiappelli: "*Tassos Stil im Uebergang von Renaissance zu Barock*". (In: *Trivium*, 7, 1949.)

3 L.-P. Thomas: *Le lyrisme et la préciosité cultistes en Espagne*. Halle, 1909.

4 L.-P. Thomas: *Góngora et le gongorisme considérés dans leurs rapports avec le marinisme*. Paris, 1911.

5 J. García Sorano: "Luis Carrillo y Sotomayor y los orígenes del culteranismo". (In: *Boletín de la Academia Española*, XIII, 1926.)

6 Cf. a discussão das opiniões discordantes em:
M. Arce Blanco: *Garcilaso de la Vega*. Madrid, 1930.

dos "précieux", só se abriu em 1617), não basta para desmentir a hipótese. Mas as cartas de Pérez não se parecem com as de Voiture; justamente o espanhol Pérez não representa o tipo do estilo barroco. Marino[7] esteve em Paris de 1615 a 1623, e foi admiradíssimo; mas não foi uma admiração incondicional. O poeta foi protegido pela corte barroca da rainha Maria de Médicis; mas no Hôtel de Rambouillet as maneiras pomposas, espanholas, no napolitano, causaram estranheza. Na França, o marinismo encontrou só um representante autêntico: Chapelain, que escreveu o prefácio do *Adone*, de Marino, e o imitou. Com respeito às origens do preciosismo, admite-se hoje a possibilidade de uma evolução autônoma, francesa, tese já proposta em estudos menos recentes[8]: o verdadeiro iniciador do preciosismo teria sido Théophile de Viau, que aprendeu os "conceti" e "pointes" de Bertaut, por trás do qual surge a sombra de Ronsard. Uma linha Ronsard – Bertaut – Théophile de Viau corresponde à linha Garcilaso – Herrera – Góngora. Ronsard é precursor de certos hábitos poéticos barrocos[9]. É análogo o caso dos "metaphysical poets"; verificou-se que sua estranha arte metafórica descende, muito mais do que antes se supunha, da dos poetas elisabetanos[10]. A literatura do século XVII encontra hoje novamente grande apreço: Góngora e Calderón, Ben Jonson e Donne foram reabilitados, considerados outra vez como poetas de categoria universal e valor permanente, porque a sensibilidade moderna se reconhece naqueles poetas como em precursores. Parte considerável da nossa literatura atual é gongorista e "metaphisical". O porta-voz dessa revalorização do Barroco é a crítica literária que se sente responsável pelo gosto da época. Não assim a historiografia literária: nesta continua, em muitos setores, o desprezo pela literatura barroca, em parte porque os historiadores estão mais longe da discussão literária, em parte porque o dogma classicista de Boileau continua a exercer influência subterrânea. Contudo, há mais de 50 anos já é

---

7 W. Cabeen: *L'influence de Giovanni Battista Marino sur la littérature française dans la première moitié du XVIIe siècle*. Grenoble, 1904.
F. Picco: *Salotti francesi e poeti italiani nel Seicento*. Torino, 1905.

8 K. Schirmacher: *Théophile de Viau, sein Leben und seine Werke*. Leipzig, 1897.

9 E. Brock-Sulzer: "Klassik und Barock bei Ronsard". (In: *Trivium*, III, 1943.)

10 R. Tuve: *Elizabethan and Metaphysical Imagery*. Chicago, 1948.

intenso o trabalho de retificação e reabilitação, tendo produzido vasta bibliografia sobre o assunto, especialmente na Alemanha[11]. O ponto de vista antigo foi tipicamente francês. Na França, e só na França, o estilo barroco foi vencido e eliminado, cedo e radicalmente, embora não totalmente. A historiografia oficial da literatura francesa ignorava até tempos recentes o termo "Barroco"; só admitia uma fase temporária de "mau gosto" entre a Renascença e os grandes clássicos. Daí ter a historiografia da literatura francesa de tratar o século XVII não como século barroco, mas como um século de classicismo. Senão, a maior época da literatura francesa ficaria num isolamento completo entre as literaturas contemporâneas das outras nações, como um caso especial sem repercussão imediata. Ou então o classicismo francês devia ser tratado como antecipação do século XVIII, em que as outras literaturas aceitaram realmente o grande estilo francês; mas isso é impossível, porque a ortodoxia católica e o conformismo político do classicismo francês o separaram radicalmente do "siècle des lumières". É uma alternativa entre duas impossibilidades. Por isso, a crítica francesa continuava a considerar o século XVII como classicista; as correntes contrárias na França são tratadas, nos manuais, num capítulo tradicional, "Attardés et Égarés" (assim em Lanson); quanto ao estrangeiro, lá reinava o "mau gosto", quer dizer, um estilo caracterizado pelo fato de não ser um estilo. Chegou-se a negar a existência do Barroco em literatura.

Onde a existência do estilo barroco não pode ser negada é nas artes plásticas. É verdade que as comparações entre as artes plásticas e a literatura são enganosas; quando, por exemplo, as definições da arte clássica e da arte barroca dadas por Woelfflin foram aplicadas à crítica literária, nasceram equívocos. Assim, não foi possível definir o Barroco. Mas não se trata de definir o Barroco; é impossível definir em uma fórmula exata um fenômeno tão complexo como é um estilo. Só se trata de aproximação, por meio de descrições sucessivas e cada vez mais exatas, do elemento comum em toda atividade literária do século XVII; e esse elemento comum existe.

---

11 R. Wellek: "The Concept of Baroque in Literary Scholarship." (In: *Journal of Aesthetics & Art Criticism*, V/2, dezembro de 1946.)
V. Cerny: "Les origines européennes des études baroquistes". (In: *Revue de Littérature Comparée*, XXIV/I, janeiro de 1950.)

Marinismo, gongorismo, preciosismo, "metaphysical poetry" nasceram em relativa independência; com força tanto maior impõe-se a conclusão de que deve ter sido uma mentalidade comum que produziu em toda a parte estilos tão parecidos. O século XVII quis escrever desse modo; e esse conceito da "vontade de fazer arte assim" é realmente um termo da historiografia das artes plásticas; do mesmo modo que o próprio termo "Barroco" é um termo das artes plásticas.

O termo "Barroco"[12] é a expressão usada pelos críticos das artes plásticas do século XVIII para desacreditar as obras que não obedeceram aos cânones ideais da antiguidade clássica e da alta Renascença. Durante o século XIX, o termo começou a perder o sentido pejorativo – sempre no setor das artes clássicas – admitindo-se a riqueza fabulosa da época em valores arquitetônicos, plásticos e pictóricos: Greco e Caravaggio, Rubens, Hals, Jordaens, Ribera, Callot, Nicolas Poussin, Zurbarán, Bernini, Borromini, Velázquez, Van Dyck, Claude Lorrain, Rembrandt, Guarino Guarini, Fischer von Erlach, Magnasco. Das obras desses mestres é abstraída a nossa idéia do que é barroco, uma idéia fortemente antitética: arquiteturas majestosas e martírios com pormenores sádicos, grande teatro aristocrático e ladrões em tavernas sujas, paisagens de academismo arcádico e orgias frenéticas, ostentação vazia e visões místicas. Explicar a unidade superior que compreende em si essas antíteses tornou-se postulado urgente, quando Alois Riegl criou o conceito da "vontade estilística"[13]. Desde tempos imemoráveis, o critério principal da historiografia das artes plásticas era a capacidade dos artistas, apreciada segundo certos cânones, por exemplo, do classicismo; distinguiram-se épocas da infância da arte nas quais a capacidade ainda está em formação, épocas maduras nas quais os artistas possuem a capacidade de realizar o que pretendem exprimir, e épocas da decadência nas quais a capacidade enfraquece e uma técnica perfeita produz imitações pálidas ou exageros monstruosos. Nessa teoria baseia-se a alta consideração dedicada aos classicistas de todas as artes e de todas as épocas, transformando-se a história da arte em corrida estranha de "precursores" e "sucessores",

---

12 J. Mark: "The Uses of the Term Baroque". (In: *Modern Language Review*, 23, 1938.)

13 A. Riegl: *Stilfragen. Grundlage zur einer Geschichte der Ornamentik*. Berlin, 1893.

entre as quais apenas alguns eleitos, os "clássicos", acertam; pelos leigos essa teoria é ainda aceita como se fosse um dogma indiscutido.

A discussão desse dogma foi iniciada por Riegl, e é de valor incalculável para a compreensão de todas as expressões artísticas, literárias, filosóficas da Humanidade. A obra de arte, segundo Riegl, não é mero produto da colaboração entre a capacidade técnica do artista e as qualidades do seu material plástico, lingüístico ou acústico. É mister perguntar: que pretendeu realizar o artista? Qual a sua "vontade"? A capacidade, o material e a finalidade da obra (imposta pelo meio social) são meras condições da realização, fatores, por assim dizer, negativos, que modificam o projeto mental do artista sem o determinar completamente. "A capacidade é uma conseqüência secundária da vontade." Quando o homem moderno se encontra em face de uma estátua grega primitiva ou de uma igreja românica ou de um quadro barroco, não é lícito dizer: o artista ainda não sabia esculpir uma estátua à maneira de Fídias ou ainda não sabia construir uma catedral gótica, ou já não sabia pintar como Rafael. Isto é falso classicismo. É preciso admitir que aqueles artistas pretendiam fazer coisas diferentes, porque a sua atitude em face da natureza e da vida era diferente. Não há "épocas primitivas" nem "épocas decadentes"; só há épocas que compreendemos bem porque a nossa própria atitude é parecida, e outras que compreendemos menos ou só com dificuldade porque diferem muito da nossa. E essas apreciações não permanecem iguais para sempre e até o fim do mundo – como acreditava o classicismo – mas mudam conosco. Só assim se explica que o século XIX tivesse descoberto a beleza das catedrais góticas, quando até então a palavra "gótico" tinha sentido pejorativo. O termo "Barroco" percorreu a mesma evolução, ao passo que outras épocas da arte, outrora celebérrimas, hoje nos agradam menos. A teoria de Riegl, pouco conhecida durante a vida do autor, domina hoje em todos os setores. Baseia-se nela o apreço total da arte folclórica, da arte primitiva, da arte barroca. No setor da literatura, a teoria foi menos aplicada; este livro procura empregá-la, apreciando da mesma maneira, conforme a "vontade" dos artistas, a liturgia romana e o romance naturalista, as epopéias primitivas e a poesia hermética, o teatro francês e o teatro espanhol. A literatura barroca é a "pedra de toque" da teoria. Trata-se de reconstruir a "atitude" barroca, a "mentalidade" barroca, para verificar a existência de uma literatura barroca e compreender-lhe os valores.

As obras de arte barroca forneceram certo número de antíteses que constituem os pólos extremos da mentalidade barroca: solenidade majestosa e naturalismo brutal, artifício sutil e visão mística. A comparação da literatura com as artes plásticas não pode ser levada além dessas datas. Nas obras de literatura, o elemento intelectual e racional entra com força muito maior do que nas obras de arquitetura ou pintura. O meio político, social, religioso, filosófico, e as opiniões políticas, religiosas, filosóficas dos autores manifestam-se com evidência maior numa peça dramática ou num romance do que num edifício ou quadro, porque o material da literatura – a língua – é ao mesmo tempo o instrumento de expressão da política, da religião e das ciências. Quanto ao Barroco, a antítese entre o místico Greco e o naturalista Caravaggio, já muito acentuada, torna-se mais marcante entre o teatro religioso de Calderón e o romance picaresco, entre a poesia de Donne e a epopéia herói-cômica. Para chegar a conceitos mais exatos, é preciso deixar a região das artes mudas. Tiram-se conclusões mais precisas da análise das teorias estéticas da época.

Na historiografia literária, as teorias estéticas e "Artes poéticas" de uma época estudam-se, em geral, para esclarecer o gosto literário dos autores em questão: a estética da época fez tais e tais exigências; estes autores conseguiram cumpri-las, aqueles não o conseguiram, e mais outros, os gênios, superaram as normas. Outra vez intervém o conceito da "capacidade". A aplicação das fórmulas de Riegl encararia as teorias estéticas de um ponto de vista diferente: são obras da inteligência discursiva, obras racionais, tentativas de racionalizar a atitude e mentalidade da época para formulá-las. Nas próprias obras da imaginação literária, embora também obras da inteligência e embora também, em parte, tentativas de racionalização, intervêm com força maior os elementos emotivos. Daí as discrepâncias entre teoria estética e prática literária. Na própria época, essas discrepâncias constituem o objeto de discussões literárias, mais ou menos apaixonadas. Mais tarde, as teorias se esquecem; as obras ficam; e aquelas teorias tornam-se incompreensíveis à posteridade. No começo do Barroco havia uma dessas grandes discussões, em torno da *Gerusalemme liberata*, de Tasso. O assunto do poema é meio heróico, meio religioso, e a sinceridade religiosa do poeta está fora de dúvida. Contudo, a crítica literária contemporânea insistiu com tanta paixão na imoralidade do poema, que enfim as

próprias autoridades eclesiásticas intervieram. Essa discussão é para leitores modernos da epopéia perfeitamente incompreensível, de modo que a crítica hostil foi interpretada como conseqüência da intervenção eclesiástica. Para reconstituir a discussão é preciso analisar o conceito barroco de "imoralidade", diferente do nosso e relacionado com as teorias barrocas sobre a finalidade da literatura, isto é, sobre o que o escritor pretende realizar. A discussão em torno da *Gerusalemme liberata* é a porta de entrada para o problema da literatura barroca.

A discussão em torno de Tasso foi conseqüência de modificações na situação social da literatura. A literatura da Renascença foi escrita por humanistas eruditos a serviço de uma aristocracia que, já excluída do papel decisivo nas evoluções para o futuro, viveu em mundos irreais de galantaria espiritual, cavalaria romântica e idílio pastoril. A única finalidade dessa literatura era a criação de beleza. A isso corresponde a teoria estética da Renascença, o platonismo, ou antes, o neoplatonismo cristianizado, de Ficino até Leone Ebreo: o belo terrestre é o reflexo (a "lembrança") do belo divino; o amor terrestre é o reflexo do amor divino. Se a palavra "platônico" é entendida no sentido em que se fala vulgarmente de "amor platônico", essa teoria não é tão "platônica" como parece. É sintoma do contrário o ardor sensual que já se reparou nas entrelinhas de Leone Ebreo e que, em toda a literatura renascentista, rebenta de vez em quando, e às vezes em explosões bem brutais. A norma suprema da aristocracia literária é o hedonismo, o prazer das coisas belas, sejam obras de arte, sejam os produtos da natureza. O platonismo renascentista fornece ao hedonismo uma brilhante superestrutura filosófica. Mas não justifica a atitude da aristocracia literária, porque não é possível nem necessário. O hedonismo é uma teoria da vida animal e vegetativa, da vida dos sentidos; não se suportavam intervenções do raciocínio, e por isso escolheram como base filosófica uma filosofia platônica, francamente anti-racionalista. Toda a filosofia renascentista se caracteriza pelo "entusiasmo", que é por definição anti-racionalista. Daí a hostilidade contra as deduções racionais da escolástica aristotélica. Até o cepticismo de Montaigne é anti-racionalista, encontrando o ponto firme na naturalidade dos instintos sadios; e a filosofia de Giordano Bruno, cume e fim da Renascença, é a mais entusiástica que se imaginou jamais. O *pendant* literário-artístico do hedonismo é o "l'art pour l'art". O poeta

mais representativo da Renascença, Ariosto, dá "l'art por l'art". E o "l'art pour l'art" exclui, por definição, quaisquer tentativas para justificar-lhe a existência; é a sua própria finalidade em si mesmo.

A dominação espanhola e a Contra-Reforma do concílio de Trento significam a dissolução da aliança entre aristocracia e humanismo. Os aristocratas italianos, privados da autodeterminação política, retiram-se para as suas vilas nos campos ou para uma existência burguesa nos palacetes urbanos; as cortes perdem o aspecto intelectual e adotam o cerimonial espanhol. Os humanistas põem-se a serviço do último poder espiritual que resta na península: a Igreja. É o fim da Renascença. A primeira grande obra literária na qual se anuncia o espírito da nova época é a *Gerusalemme liberata,* de Tasso. É uma epopéia romântica, de cavalaria, como o *Orlando Furioso*, mas com uma grande diferença: os cavaleiros de Ariosto passam por inúmeras batalhas sem finalidade determinada, ao passo que os cruzados de Tasso lutam por um fim definido: a liberação de Jerusalém e dos lugares santos do jugo dos infiéis. Esse fim religioso coloca também em lugar diferente o elemento erótico: em Ariosto, o amor é o motivo das lutas e fúrias dos cavaleiros; em Tasso, o amor é a grande sedução mediante a qual os poderes diabólicos esperam perturbar o espírito bélico dos cruzados, e o jardim encantado de Armida, que seria em Ariosto um paraíso terrestre, em Tasso é o lugar de tentações diabólicas se bem que descrito com a lascívia melancólica de quem tem de renunciar. Quanto à sinceridade religiosa e moral de Tasso não pode haver dúvidas, e essa sinceridade justifica a grande inovação: a substituição da "máquina mitológica" da epopéia virgiliana, mantida ainda em Camões, por uma espécie de "mitologia cristã". Em vez dos deuses pagãos, intervêm na ação os diabos e o próprio Deus dos cristãos. Tudo, na *Gerusalemme liberata*, revela o espírito religioso e moral da Contra-Reforma. Mas os representantes literários da Contra-Reforma não se deram por satisfeitos. Houve, em torno do poema, uma discussão apaixonada[14].

As censuras referiam-se às regras da poesia épica, abstraídas da poética aristotélica; e nós outros, hoje, não compreendemos que uma obra

---

14 A Solerti: "Polemiche intorno alla *Gerusalemme liberata*". (In: *Appendice alle opere in prosa di Torquato Tasso*. Firenze, 1892.)
V. Vivaldi: *La più grande polemica del Cinquecento*. Catanzaro, 1895.

de arte seja julgada assim. Atrás das fórmulas de uma estética dogmática havia, no entanto, motivos razoáveis. Quando os contemporâneos censuraram a intervenção de Deus e diabos como quebra das regras aristotélicas, não fizeram, no fundo, outra coisa senão protestar contra a confusão do assunto histórico com invenções gratuitas de tentações e conversões; e é isso que hoje também nos aparece como um dos maiores defeitos da *Gerusalemme liberata*. Mas o que causa estranheza, naquelas discussões e polêmicas, é justamente o que a historiografia literária registrou, até há pouco, como se tivesse sido sempre assim: o emprego das fórmulas aristotélicas. Em realidade, nem sempre assim foi. A Renascença conhecia mal a *Poética* de Aristóteles (a primeira edição saiu só em 1536 e o primeiro comentário só em 1548) e não se preocupou muito com ela. De repente surge uma estética aristotélica; a sua história é a história das origens do Barroco[15].

Durante a época do predomínio do platonismo, a Universidade de Pádua continuava como fortaleza isolada da filosofia aristotélica, se bem que de um aristotelismo leigo, algo suspeito às autoridades eclesiásticas. Em Pádua, o famoso crítico Sperone Speroni (1500-1588), censurando a *Sofonisba*, de Trissino, e elaborando uma nova teoria da tragédia, chamou a atenção para a poética de Aristóteles, interpretando a "catarse" do fim das tragédias como purificação moral; Speroni exerceu, aliás, profunda influência em Tasso. Pouco depois, em outro crítico paduano, Vicenzo Maggi, o aristotelismo já tem feição eclesiástica. Intervieram os jesuítas, restabelecendo em toda a parte os estudos aristotélico-escolásticos. Os jesuítas eram humanistas à sua maneira; o seu manual pedagógico, a *Ratio studiorum* (1587), é perfeitamente humanista. Mas não é o humanismo pagão da Renascença, nem o humanismo cristão de Erasmo. É um humanismo eclesiástico, um classicismo católico; em todas as questões da filosofia profana é Aristóteles, interpretado em sentido cristão, reconhecido como autoridade dogmática. A aposição "interpretado em sentido cristão" é importante; porque a poética aristotélica colocou jesuítas e leigos em face de problemas difíceis. Segundo Aristóteles, a poesia inventa "fábula" e "imita" caracteres e ações reais. Mas uma fábula inventada, por definição não é verdade; e os

---

15 G. Toffanin: *La fine dell'umanesimo*. Torino, 1920.
G. Toffanin: *Il Cinquecento*. Milano, 1935.

homens, não sendo anjos, cometem muitas vezes atos imorais, "imitados" também nos enredos das epopéias e do teatro. Esses fatos literários são incompatíveis com o espírito da Contra-Reforma, que só admite a verdade dogmática e a moral cristã. Uma resposta a essas dúvidas encontrou-se na *Poética* (1561) do humanista Julius Caesar Scaliger: Aristóteles não ensina "imitare fabulam", mas "docere fabulam"; não são os atos instintivos dos homens que a arte imita, mas as suas resoluções e decisões morais. Na "fábula", as personagens não agem impulsionadas pelos instintos, mas segundo a razão. É uma poética racionalista; Scaliger tornar-se-á mais tarde a primeira autoridade do classicismo francês. Na Itália de 1570, a solução, por mais interessante que seja, não pode ser imediatamente aceita: aos italianos a poética scaligeriana parecia norma de uma poesia didática, medieval, incompatível com os desígnios da literatura aristocrática. Ainda se disse com Horácio: "Aut prodesse volunt aut delectare poetae", e o público aristocrático preferiu o "delectare", o hedonismo poético. Quem deu a primeira solução ao problema foi o esteticista mais importante da época: Alessandro Piccolomini, nas suas *Annotazioni allá Poetica d'Aristotele* (1575). Substituiu o "aut-aut" da alternativa por um "et-et". Os poetas pretendem ensinar e agradar ao mesmo tempo, e para isso lhes servem as fábulas inventadas com conclusões morais; em virtude dessas conclusões morais, as fábulas têm a mesma razão de ser que as histórias verídicas, e ao lado da realidade verdadeira existe outra realidade, artística, que não é menos real. As invenções poéticas justificam-se pela interpretação moral de que são susceptíveis. Essa teoria serviu para defender Dante, também acusado perante a Inquisição, e serviu aos amigos de Tasso para defender-lhe as invenções, enquanto os adversários pleitearam a causa da verdade histórica. Eis a luta e o "compromisso" entre racionalismo aristotélico e moralismo cristão, verdadeiro objeto das polêmicas em torno da *Gerusalemme liberata*. Finalmente a teoria serviu para justificar uma vez mais o hedonismo: nas *Considerazioni in defesa di Dante* (1583), de Belisario Bulgarini, a realidade autônoma das obras de arte é interpretada como se arte e literatura fossem meros jogos da imaginação, em nada sérios; então não há perigo de sedução dos sentidos pela arte, e até as invenções lascivas são inofensivas, enquanto o poeta não pensar em excitar intencionalmente a voluptuosidade. Agora, é possível defender não apenas o jardim de Ar-

mida, mas também o erotismo do *Pastor fido*, a "poesia do beijo", e coisas piores. O século XVII é a grande época da poesia priapesca, escrita às vezes por poetas devotos, como no caso de Maynard. É o triunfo da hipocrisia dos poetas e escritores, sempre ameaçados pelo moralismo da Inquisição. Por outro lado, a mesma hipocrisia justifica-se perante o tribunal, interpretando tudo em sentido moralista. O próprio Petrarca, que durante a Renascença foi considerado como poeta do amor platônico, é agora interpretado como poeta de alegorias religiosas. Gelli, já em 1549, nas suas aulas florentinas sobre Petrarca, lê no romance amoroso de Petrarca a alegoria das suas angústias religiosas; o tomista Benedetto Varchi, em aulas sobre o mesmo assunto, em 1553, defende o mesmo ponto de vista; e Ludovico Dolce, na *Esposizione delle re canzone di Messer Francesco Petrarca*, *chiamate le tre sorelle* (1561), nos oferece uma verdadeira hermenêutica teológica do poeta "trecentista". Alguns espíritos mais sérios, porém, não se puderam conformar com ingenuidades ou hipocrisias assim; pretenderam cumprir sinceramente as exigências impostas pelo moralismo da Contra-Reforma, viram sempre posta em dúvida a sua ortodoxia, e caíram em angústias, das quais a loucura de Tasso foi o caso extremo.

A poética aristotélica do fim do século XVI é a tentativa de exploração de uma estética racionalista para os fins de uma literatura pseudo-heróica e pseudo-religiosa, a serviço de um público aristocrático, que exigia divertimento e excitação dos sentidos; a tentativa é feita por poetas que são hipócritas engenhosos ou melancólicos angustiados. Com esta definição estão de acordo mais alguns fatos da história literária do século XVII. Combate-se a melancolia angustiada por meio de uma atitude estóica; mas já não é o estoicismo sereno, quase alegre, de Lipsius e Montaigne mas o estoicismo melancólico de Quevedo, estoicismo de soldado que fita a morte e conserva a compostura. Compostura aristocrática, "contenance", é o ideal da época. Quando não é possível a realização sincera desse ideal, o século dá-se por satisfeito com as aparências, com a representação teatral, o "cerimonial espanhol" a "etiquette". Para vencer as desarmonias entre fachada e conteúdo, mobilizam-se todos os engenhos da estética racionalista; arte e literatura têm de esconder a realidade, envolvendo-a em metáforas e arabescos sempre novos, sempre inéditos. O talento literário é considerado como inteligência "engenhosa" – pela primeira vez, aparece o

termo "gênio" no sentido de capacidade de inventar – e o italiano Emmanuele Tesauro, no seu famoso *Cannocchiale Aristotelico* (1654), apresenta mil receitas para esconder sentido secreto nos "concetti" e "acutezze" de legendas, inscrições, emblemas, pantomimas; a palavra "aristotélico" no título da obra é muito significativa[16]. Mas o supremo esforço de dominar de maneira racionalista a língua cristaliza-se na fundação de instituições autorizadas para baixar normas de racionalização da língua. As academias parecem pouco barrocas, mais classicistas. Contudo, o plano da *Academie Française* foi ideado por aquele chefe dos "précieux" que era o marinista Chapelain[17].

Esses elementos explicam os característicos, sempre antitéticos, da literatura barroca: heroísmo exaltado e estoicismo melancólico, religiosidade mística ou hipócrita e sensualidade brutal ou dissimulada, representação solene e crueldade sádica, linguagem extremamente figurativa e naturalismo grosseiro.

Tudo isso em conjunto parece uma caricatura grandiosa da mentalidade medieval, ou antes uma volta ao "Outono da Idade Média". Com efeito, negando e renegando a Renascença, o barroco retoma o caminho do século XV. O cerimonial complicado da corte da Borgonha reaparece como "cerimonial espanhol", partindo de Madri e conquistando todas as cortes da Europa. A obsessão do século XV pela imagem da morte, sua sensualidade brutal e sádica, o gosto de alegorias complicadas e metáforas herméticas – tudo isso volta. No século XVII, existia na Europa um só país em que a tradição do "gótico flamboyant" ainda estava viva: a Espanha. O Greco, não compreendido na Itália, encontra-se como em casa na Espanha, que reconhece no pintor bizantino certas características de Roger van der Weyden e Luis Morales. É difícil explicar os motivos dessa sobrevivência. Não se admitem hipóteses precipitadas, como: a Renascença espanhola teria sido apenas um fenômeno de superfície; ou então: a Renascença espanhola teria sido esmagada tão completamente pela Contra-Reforma que apenas teria ficado viva a última tradição medieval. É muito mais convincente a

16 B. Croce: "Il trattatisti italiani del concettismo e Baltasar Gracián". (In: *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'Estetica italiana*. Bari, 1910.)

17 A. Fabre: *Chapelain et nos deux premières académies*. Paris, 1890.

hipótese de Hatzfeld: o Barroco constitui uma qualidade permanente do caráter espanhol[18]. O heroísmo exaltado em face do destino (*Numancia*, de Cervantes, Calderón) já se encontra na *Farsália* do espanhol Lucano; o estoicismo barroco pode achar-se no espanhol Sêneca, e, cristianizado, no espanhol Prudêncio; o precursor dos grandes místicos é, no século IV, o herético espanhol Priscilianus, "espécie de D. Quixote espiritual". Aspirações tão grandes exigiriam, segundo Hatzfeld, uma linguagem desmesurada, exigência na qual reside o germe do maneirismo lingüístico: o espanhol san Isidro de Sevilla é criador de uma etimologia fantástica, descobrindo relações secretas entre as palavras; e Raimundus Lullus, em *Los cent noms de Déu*, já é um "gongorista". O Barroco espanhol é uma reação nacional contra o humanismo internacional dos italianos e italianizantes. Talvez se trate de uma evasão em face da derrota político-militar da Espanha, no fim do século XVI. Assim se explicaria a coincidência da decadência política e social com o apogeu da evolução literária: o teatro do tipo de *La vida es sueño*, a "novela de desengaño" do tipo do *D. Quixote*, e, do outro lado da barricada, a sátira social do romance picaresco, são sintomas daquele estado de espírito.

O Barroco espanhol conquistou a Europa inteira. Na crítica moderna, a última oposição contra o conceito do Barroco como estilo literário veio da parte de Benedetto Croce, que acabou voltando à identificação de "Barroco" com "mau gosto"[19]. Mas Paul Hazard observou-lhe[20] muito bem que o Barroco internacional não pode ser julgado do ponto de vista da literatura italiana do século XVII, que está, em relação aos séculos italianos anteriores, em declínio, e, em relação à literatura espanhola, é apenas um ramo secundário do Barroco internacional. A Itália barroca é uma colônia espanhola, governada espiritualmente por uma associação espanhola,

---

18 H. H. Hatzfeld: "El predominio del espíritu español en la literatura europea del siglo XVII". (In: *Revista de filología hispânica*, III/1, 1941.)
H. Gobliani: *Il barrochismo in Seneca e in Lucano*. Messina, 1938.
H. Hatzfeld: *Estudios sobre el Barroco*. Madrid, 1966.

19 B. Croce: *Storia dell'età barocca in Italia*. Bari, 1929.

20 P. Hazard: "Benedetto Croce, Storia dell'età barroca in Italia". (In: *Revue de Littérature Comparée*, XI/1, janeiro de 1931.)

a Companhia de Jesus. A *Agudeza y arte de ingenio* (1648), de Baltazar Gracián, precede o *Cannocchiale Aristotelico* de Emmanuele Tesauro[21]. As tentativas de interpretação de Petrarca em sentido religioso correspondem às tentativas mais numerosas dos espanhóis de "traduzir" as expressões eróticas de poesias para linguagem religiosa, as "versiones a lo divino"; Sebastián de Córdoba Sazedo chegou a publicar *Las obras de Boscán y Garcilaso trasladadas en materias cristianas y religiosas* (1575); Calderón transformou grande número das suas próprias peças profanas em *autos sacramentales*. Quando Tasso escolheu para assunto do seu poema uma empresa comum das nações cristãs em prol de um fim religioso, obedeceu aos desígnios do imperalismo espanhol, que se julgava defensor da fé católica no mundo inteiro.

Imperialismo espanhol e propaganda jesuítica divulgaram arte e literatura barrocas em todas as regiões que a Contra-Reforma reconquistou. A Áustria e a Alemanha meridional, a Bélgica, a Polônia são centros barrocos; outro centro é a América Latina[22]. Já se afirmou que o Barroco é o estilo próprio da Contra-Reforma[23]. Esta hipótese é bastante sedutora; mas não é aceitável, porque ignora as influências espanholas além das fronteiras da Contra-Reforma e a existência de focos barrocos nos países protestantes.

Existe um barroco protestante. A prioridade dos estudos sobre o assunto cabe, mais uma vez, ao precursor Alois Riegl, que demonstrou as origens barrocas da grande pintura holandesa do século XVII[24]; depois dos trabalhos de F. Schmidt-Degener, já se fala, sem embaraço, do "estilo barroco de Rembrandt". O estilo barroco da literatura holandesa da época não pode ser ignorado. Huizinga caracteriza a civilização holandesa do século XVII como síntese e "compromisso" de uma civilização erasmiana, burguesa e democrática, com a corrente internacional, barroca[25]. Não

---

21 Cf. nota 16.

22 Sach. Sitwell: *Southern Baroque Art*. London, 1924.

23 W. Weisbach: *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*. Berlin, 1921.

24 A. Riegl: "Das holländische Gruppenportraet". (In: *Jahrbuch der Kunstsammlugen des Kaiserhauses*, XXIII, Wien, 1902.)

25 J. Huizinga: *Die holländische Kultur des 17. Jahrhunderts*. Jena, 1933.

se podem desconhecer os elementos barrocos em poetas religiosos como Revius e Luyken[26]. Na Alemanha protestante existem obras barrocas em abundância: a igreja de Bueckeburg e o edifício do conselho municipal, em Bremem, precedem cronologicamente as grandes arquiteturas barrocas da Alemanha meridional, católica. Nas Universidades de Wittenberg e Helmstaedt, fortalezas do luteranismo acentuadamente ortodoxo, ensinou-se a filosofia do jesuíta espanhol Suárez, e Paul Althaus encontrou na literatura de edificação luterana vestígios inconfundíveis da literatura jesuítica[27].

A Espanha barroca tem lugar contra dois adversários que afinal a vencerão: a França e a Inglaterra, e esta última é protestante. Existe, porém, um barroco inglês que é, em parte, de inspiração espanhola. O fato de que os poetas escritores da rainha Elizabeth e do rei Jaime I, em guerra permanente contra a Espanha católica, odiada por toda a nação inglesa, tivessem estudado e traduzido assiduamente as obras da literatura espanhola, inspirando-se nelas, é surpreendente. Mas é um fato.

As relações literárias entre a Inglaterra e a Espanha no século XVII são íntimas; já foram, aliás, muito bem estudadas[28], e contudo não se chegou ainda à compreensão perfeita da natureza delas, de modo que é preciso reconsiderar o problema. Nota-se, antes de tudo, a utilização freqüente de fontes espanholas no teatro elisabetano e jacobeu[29]. Middleton tira de "La Gitanilla", de Cervantes, a S*panish Gipsy*; o seu *Changeling*, uma das obras capitais do teatro inglês, inspira-se, em parte, na tradução que Leonard Digges fizera de um romance espanhol, o *Poema trágico del español Gerardo y Desengaño del amor lascivo*, de Gonzalo de Céspedes y Meneses. O mesmo romance forneceu o enredo do *Spanish Curate*, de John Fletcher, que também utilizou várias novelas de Cervantes: em *The Chances*, *El celoso extremeño;* em *Rule a Wife and Have a Wife*, o *Casamiento Engañoso*; na *Queen of Corinth*,

---

26 G. E. Van Es: *Baroke lyrick van protestantsche dichters*. Haarlem, 1946.

27 E. Lewalter: *Spanisch-jesuitische und deutsch-lutheranische Metaphysik des 17. Jahrhunderts.* Hamburg, 1935.

28 J. Fitzmaurice-Kelly: *The Relations between Spanish and English Literature*. Liverpool, 1910.

29 R. Grossman: *Spanien und das elisabethinische Drama*. Hamburg, 1920.

a *Fuerza de la Sangre*; e em *Love's Pilgrimage*, as *Dos Doncelas*. O sucesso das *Novelas ejemplares* foi grande entre os dramaturgos ingleses: Massinger tirou a *Very Woman* do *Amante Liberal*, e conheceu até o teatro de Cervantes, utilizando-se do *Viejo Celoso* em *The Fatal Dowry*, e dos *Baños de Argel* em *The Renegado*. Mencionam-se, enfim, os empréstimos de Shirley no *Don Lope de Cardona*, de Lope de Vega, para o *Young Admiral*, e no *Castigo del penseque*, de Tirso de Molina, para *The Opportunity*. Eis o resultado, algo magro, a que chegou a "literatura comparada" com os seus métodos mais ou menos antiquados de comparação de enredos. Poder-se-ia objetar que Shakespeare só uma vez, em *The Two Gentlemen of Verona*, utilizou um enredo espanhol, um episódio da *Diana Enamorada*, de Montemayor, enquanto Chapman e Ben Jonson nunca o fizeram. A conclusão seria a seguinte: Shakespeare, Chapman e Jonson, poetas renascentistas, preferem enredos italianos: Fletcher, Massinger e Shirley, pertencendo à segunda fase do teatro inglês, já recebem influências espanholas, barrocas. Mas John Webster e John Ford, mais "barrocos" do que os mencionados, não revelam influência espanhola, quer dizer, influência manifesta em enredos emprestados, embora recebam outra, mais sutil e mais importante. A história do grande teatro inglês, de Kyd a Shirley, é a história da assimilação do modelo de todo o teatro barroco: Sêneca[30]. O furor retórico das tragédias de vingança do dramaturgo romano, aparecendo de maneira bárbara em *Spanish Tragedy* e *Titus Andronicus*, sutiliza-se cada vez mais em *King Richard III*, *Julius Caesar*, *Hamlet*, *Macbeth*, *Revenger's Tragedy*, para depois se transformar em tragédia de desesperados sombrios, no ambiente de cortes criminosas – em *Bussy d'Ambois*, *Triumph of Death*, *The Changeling*, *The Cardinal* – vítimas de cortesãos intrigantes e diplomatas diabólicos. A atmosfera dessas peças é a mesma das tragédias italianas do "Cinquecento" e das francesas anteriores a 1630. A resistência estóica dos heróis contra o destino, e a poesia melancólica do seu desespero, tudo isso também é tipicamente barroco. Só pode ser caracterizado como espanhol, se considerarmos, à maneira barroca, como espanhol o modelo imitado: Sêneca.

---

30 R. Lebègue: "Le théâtre de démesure et d'horreur en Europe occidental au XVIIe et XVIIe siècles". (In: *Forschungsprobleme der Vergleichenden Literaturgeschichte*, ed. por K. Wais. Tübingen, 1951.)

Esse mesmo Sêneca está, aliás, no centro de mais outra tendência importante da literatura barroca: o abandono definitivo do modelo ciceroniano na prosa, em favor de outros modelos: Sêneca e Tácito[31]. A prosa senequiana e tacitiana chega a ser característica do Barroco.

Tácito também serve, na época da Contra-Reforma, quando já não se ousa citar Maquiavel, como fonte de axiomas políticos maquiavelísticos[32]. E esse fato nos lembra o estranho adversário dos heróis melancólico-estóicos no teatro inglês: o intrigante infernal, o "villain". À sua "política" os dramaturgos chamam "maquiavélica". São, porém, duvidosos os conhecimentos dos dramaturgos ingleses com respeito a Maquiavel[33]. *O Príncipe* só foi traduzido em 1640, dois anos antes do fechamento dos teatros ingleses pelos puritanos. As idéias do secretário florentino só se conheceram através de fontes pouco seguras, das quais a principal era uma refutação: o *Discours sur les moyens de bien gouverner, et maintenir en bonne paix un Royaume ou autre Principauté. Contre Nicholas Machiavel Florentin* (1576), de Innocent Gentillet, traduzido para o inglês por Simon Paterycke, em 1602. Os ingleses não conheciam Maquiavel; só conheciam a lenda odiosa dos antimaquiavelistas. Essa lenda originou-se no ódio dos huguenotes franceses contra a rainha Catarina de Médicis, que consideravam discípula de Maquiavel; mas os grandes divulgadores do antimaquiavelismo foram os jesuítas Antonio Possevino (*De Machiavelli etc. quibusdam scriptis*, 1592) e Pedro de Ribadeneyra (*De Religione et virtutibus Principis Christiani adversus Machiavellum*, 1597). Nestes panfletos latinos, lidos na Europa inteira, encontra-se o grande "villain". Encarnou-o outro personagem, odiado pelos jesuítas: Antonio Pérez, o foragido ex-secretário do rei Filipe II, célebre e temido, porque o julgavam capaz de intrigas diabólicas.

---

31 M. W. Croll: "The Baroque Style in Prose". (In: *Studies in English Philology, Miscellany for F. Klaeber.* Minneapolis, 1929.)
G. Williamson: *The Senecan Amble. A Study in Prose Form from Bacon to Collier*. Chicago, 1952.

32 G. Toffanin: *Machiavelli e il tacitismo*. Padova, 1921.

33 E. Meyer: *Machiavelli and the Elisabethan Drama*. Weimar, 1897.
M. Praz: *The Flaming Heart*. New York, 1958.

A linguagem gongórica de Antonio Pérez, ou antes, do Antonio Pérez da lenda, falavam-na os "metaphysical poets"; aquele, para esconder segredos importantes e revelá-los pela metade em alusões metafóricas; estes, para fazer a tentativa bem barroca de reunir sensualidade ardente e devoção angustiada. É o caso de Donne. A situação esclarece-se no caso de Crashaw, convertido ao catolicismo e celebrando santa Teresa, e no caso de Vaughan, anglo-católico "avant la lettre", que inclui no número dos seus livros de predileção o *Menosprecio de la corte y alabanza de la aldea*, de Antonio Guevara. Enfim, o barroco inglês volta-se para as suas origens longínquas[34]. Contra os "metaphysical poets" apresenta-se-nos Milton como classicista à maneira italiana, puritano, partidário da democracia burguesa. Mas não se dá muito bem com os seus companheiros de oposição. Os puritanos não gostam de poesia renascentista, preferem os gritos inarticulados dos *meetings* religiosos ou a sátira antiaristocrática; o *Lazarillo de Tormes*, traduzido em 1586 por David Rowland, e o *D. Quixote*, traduzido em 1612 (quer dizer, logo depois da publicação do original) por Thomas Shelton, têm sucesso muito grande. Do fundo das angústias e plebeidades da época, a figura de Milton sobressai como a de um aristocrata pomposo do Barroco num retrato "clair-obscur". Pelo menos certos críticos consideram Milton como poeta barroco[35]; a diferença entre ele e os "metafísicos" não seria tão grande, ou então, seria menos decisiva[36]. Milton seria um "barroco burguês", estranhamente parecido, estilisticamente, com o classicismo francês[37].

Após ter-se demonstrado e admitido o Barroco protestante na Inglaterra, o isolamento da literatura classicista francesa entre as literaturas barrocas do século XVII torna-se problema mais urgente do que antes. Para resolvê-lo havia só uma última possibilidade, uma solução violenta: afirmar a natureza essencialmente barroca do próprio classicismo francês.

---

34 T. O. Beachcraft: "Crashaw and the Baroque Style". (In: *Criterion*, XIII, 1934.)

35 W. Sypher: "The Metaphysicals and the Baroque". (In: *Partisan Review*, Winter/1944.)

36 E. M. W. Tillyard: *The Metaphysicals and Milton*. London, 1956.

37 G. de Reynold: *Le XVIIe. Siècle. Le Classique et le Baroque*. Montreal, 1944.
H. Hatzfeld: "A Clarification of the Baroque Problem in the Romance Literatures". (In: *Comparative Literature*, I/2 1949.)

O fato de o classicismo constituir uma qualidade permanente do espírito francês não pode ser negado. Mas isso não exclui a possibilidade de "invasões" barrocas. No começo da época clássica está *Le Cid* (1636), de Corneille, baseado em *Las mocedades del Cid*, de Guillén de Castro; no fim, o *Gil Blas* (1715) de Lesage, baseado – embora de maneira muito livre – no *Marcos de Obregón*, de Espinel; em todo o caso, um drama heróico e um romance picaresco. O "mal" vem, como em toda a parte, da Espanha. Mas entre essas duas datas, a literatura francesa parece inteiramente francesa, inteiramente clássica, em acordo perfeito com a arquitetura e os jardins de Versalhes. Estão presentes na memória de todos as palavras de Taine: "ces parterres rectangulaires et ces promenades géométriques offrent des salons en plein air. L'architecture sèche et noble s'aligne avec la tenue, la gravité et la magnificence officielle d'un courtisan… Violà les alentours de Racine". Hoje, o acordo nos parece menos exato. Em 1648, fundou-se a Academie de Peinture et de Sculpture, e, em 1666, como complemento, a Academie de France, em Roma. Mas a Roma de 1666, não era a Roma clássica; era a capital da arte barroca[38]. O maior artista do classicismo francês, Nicolas Poussin, formou-se na Itália; estudos acurados verificaram influências marinistas nos seus temas[39]. O aspecto das grandes construções parisienses do século XVII não é inequivocamente clássico; nos pormenores e na "intenção", segundo o termo de Riegl, a igreja da Sorbonne, a igreja Val-de-Grâce e o Institut de France estão menos longe do Barroco romano do que se pensa[40]. Das qualidades barrocas do maior escultor francês da época, Pierre Puget, ninguém duvidou jamais. Os olhos modernos, mais acostumados às variedades do estilo barroco, sentem o elemento de devoção espanhola nos quadros da vida de são Bruno, de Eustache Lesueur. Há qualquer coisa do Greco no fundo escuro do quadro da Crucificação, de Philippe de Champagne, que era, aliás, o retratista sombrio de "ces

---

38 N. Pevsner: *Academies of Art, Past and Present*. Cambridge, 1940.

39 H. Moschetti: "Dell'infiusso del Marino sulla formazione artistica di Nicolas Poussin". (In: *Atas del Congresso Internacional de Roma*, 1912.)
(Compte-rendu por H. Lemonnier, in: *Journal des Savants*, 1919.)

40 A. E. Brinckmann: *Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den romanischen Ländern*. 5ª. ed. Frankfurt, 1927.

messieurs" de Port-Royal. Por outro lado, o realismo campestre dos irmãos Le Nain aproxima-se mais do realismo dos holandeses do que do "vrai" de Boileau, e os efeitos "Clair-obscur" de Georges de La Tour não deixam lugar para dúvidas. Finalmente, o artista mais fantástico, mais extravagante do século, é francês: Jacques Callot.

Desses fenômenos, muitos pertencem à época de Luís XIII, que é certamente barroca. É a época do preciosismo, do Hôtel de Rambouillet, de Voiture e Chapelain, quando a França é invadida pelos gêneros da literatura barroca: epopéia heróica ou sacra, epopéia herói-cômica, romance picaresco. O que causa estranheza, porém, é o fato de que o começo do classicismo é sempre datado da reforma da poesia por Malherbe – "enfin Malherbe vint" – por volta de 1600 a 1610, enquanto que o Hôtel de Rambouillet, o centro dos "précieux", se abriu depois daquela reforma, em 1617. E o próprio Malherbe nem sempre foi tão secamente clássico como se pensava[41]. Por outro lado, o fim do preciosismo e o começo da "verdadeira época clássica" são marcados pela fundação da Academie française, em 1634-1635. Mas quem participou ativamente dessa realização foi Chapelain, o chefe dos "précieux", que ideou também o *Dictionnaire de l'Académie*. E o mesmo Chapelain escreveu em 1630 a *Lettre sur l'art dramatique*, introduzindo na França a regra pseudo-aristotélica das três unidades dramáticas; pelo aristotelismo, Chapelain pertence ao Barroco, e pelo academismo, à época clássica. O preciosismo da linguagem e o esforço de criar uma língua acadêmica para uso da elite literária são coisas diferentes, mas não opostas. Entre preciosismo e classicismo não existe a incompatibilidade absoluta que Boileau e Molière proclamaram[42]. As fronteiras desaparecem. A cronologia literária do século XVII francês não é muito clara. É preciso proceder assim como os astrônomos que eliminam sucessivamente as influências perturbadoras de corpos celestes vizinhos para calcular a curva "pura" que um planeta percorreria.

O método indicado é fatigante, mas seguro: classificar os dramaturgos franceses do século XVII segundo os anos de nascimento e verificar

---

41 R. Lebègue: "Les 'Larmes de Saint Pierre', de Malherbe, poème baroque". (In: *Revue des Sciences Humaines*, juillet-décembre, 1949.)

42 J. E. Fidao-Justiniani: *L'espirit classique et la préciosité*. Paris, 1914.

os seus empréstimos ao teatro espanhol[43]. Para simplificar a enumeração, citam-se entre parênteses as fontes espanholas das peças francesas.

De Alexandre Hardy (nascido em 1570) notam-se: *Cornélie* (*Señora Cornelia*, de Cervantes), *La force du Sang* (*La Fuerza de la Sangre*, de Cervantes), *La belle Égyptienne* (*La gitanilla*, de Cervantes). Cervantes (*El amante liberal*) é também explorado por George Scudéry (nascido em 1601), no *Amant libéral*. Vem logo depois Pierre Corneille (nascido em 1606), com *Le Cid* (*Las mocedades del Cid*, de Guillén de Castro), *Le menteur* (*La verdad sospechosa*, de Ruiz de Alarcón), *Suite du menteur* (*Amar sin saber a quién*, de Lope de Vega). Jean Rotrou, que nasceu em 1609, é um dos maiores exploradores da literatura espanhola: *Les Deux Pucelles* (*Las dos doncellas*, de Cervantes), *L'heureux naufrage* (*Naufragio prodigioso*, de Lope de Vega), *Baque d'oubli* (*Sortija del olvido*, de Lope de Vega), *Laure persécutée* (*Laura perseguida*, de Lope de Vega), *Heureuse constance* (*Poder vencido*, de Lope de Vega), *Saint-Genest* (*El verdadero fingido*, de Lope de Vega), *Don Bernardo de la Cabrera* (*Adversa fortuna de don Bernardo de la Cabrera*, de Mira de Amescua), *Bélisaire* (*Ejemplo mayor de la desdicha y Capitán Belisario*, de Mira de Amescua), *Venceslas* (*No hay ser padre siendo Rey*, de Francisco de Rojas). Ao passo que estes dramaturgos preferem o assunto romanesco, outros cuidam mais do aspecto cômico. Paul Scarron (nascido em 1610) importa da Espanha *Le gardien de soi-même* (*Alcaide de si mismo,* de Calderón), *La fausse apparence* (*No siempre lo peor es cierto*, de Calderón), *Dom Japhet d'Arménie* (*Entre bobos anda el juego*, de Francisco de Rojas), *L'écolier de Salamanque* (*Obligados y ofendidos*, de Francisco de Rojas); o *Jodelet duelliste*, de Scarron, é composto de duas comédias de Rojas: *Traición busca castigo* e *No hay amigo para amigo*. Finalmente, Antoine Montfleury (nascido em 1611) traz da Espanha *La dame médecin* (*El amor médico*, de Tirso de Molina) e *La fille capitaine* (*La dama capitán*, de Diego e José de Figueroa y Córdova).

Depois da pausa de uma geração, aparece Thomas Corneille (nascido em 1625), irmão do grande Corneille. Imitando o exemplo de

---

43 A. Morel Fatio: "L'Espagne en France". (In: *Études sur l'Espagne*, 1ère série, 2.ª ed. Paris, 1895.)
E. Martinenche: *La comédie espagnole en France, de Hardy à Racine*. Paris, 1900.

Rotrou, esse rival de Racine tira o seu teatro inteiro de fontes espanholas: *La dame invisible* (*Dama duende*, de Calderón), *Le feint astrologue* (*El astrólogo fingido*, de Calderón), *Les illustres ennemis* (*Amar después de la muerte*, de Calderón), *Le Geôlier de soi-même* (*Alcaide de si mismo*, de Calderón), *Le galant doublé* (*Hombre pobre todo es trazas*, de Calderón), *Engagement du hasard* (*Empeños de un Acaso*, de Calderón), *Don Bertrand de Cigarral* (*Entre bobos anda el juego*, de Francisco de Rojas), *Le charme de la voix* (*Lo que puede la aprehensión*, de Moreto), *Le baron d'Albittrac* (*La tía y la sobrina*, de Moreto), *Contesse d'Orgueil* (*Señor de Buenas Noches*, de Cubillo). Os empréstimos de Molière não têm importância, e em Racine não existem influências espanholas. Mas Philippe Quinalt (nascido em 1635) ainda explora a mina: *Le docteur de verre* (*Licenciado Vidriera*, de Cervantes), *Le fantôme amoureux* (*El galán fantasma*, de Calderón), *L'amant indiscret* (*El escondido y la tapada*, de Calderón).

Este capítulo de literatura comparada – cansativo, mas da maior importância para se ter idéia do domínio universal da literatura espanhola naquela época – revela duas fases de invasão espanhola, por volta de 1635 e por volta de 1670. O resultado é confirmado pelos estudos de Lanson sobre as traduções de obras espanholas para o francês[44]. A primeira onda de traduções vai de 1615 a 1645, com o cume em 1635. O *Guzmán de Alfarache*, de Alemán, aparece traduzido em 1600, e outra vez em 1619/1620. *Novelas ejemplares*, em 1614, *Don Quijote* em 1612, e *Persiles y Segismunda* duas vezes em 1618. O *Lazarillo de Tormes*, já traduzido em 1598, volta em 1615, seguido do *Marcos de Obregón*, em 1618. O gosto pelo pastoril produz, em 1624, nova tradução da *Diana Enamorada* (já traduzida em 1579 e 1587), e no mesmo ano uma tradução da *Arcadia*, de Lope da Vega. Obras de santa Teresa aparecem duas vezes, 1623/1630 e 1644. Em 1633 sai uma tradução da *Celestina*, e no mesmo ano as do *Buscón* e dos *Sueños*, de Quevedo. As cartas de Antonio Pérez, em 1642, chegam um pouco tarde, porque em 1645 já aparece, como representante de uma outra Espanha, a primeira tradução de Gracián. A segunda fase é caracterizada por novas edições de obras que pareciam esquecidas ou desprezadas pela esté-

44 G. Lanson: "Rapports de la littérature française et de la littérature espagnole". (In: *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1896, 1897, 1901.)

tica classicista (*Lazarillo*, 1653 e 1678, *Novelas Ejemplares*, 1655, *Quevedo*, 1667, *Don Quijote*, 1667) e, de outro lado, pelas traduções de san Juan de la Cruz, em 1650 e 1694, acompanhadas de uma nova tradução de santa Teresa, em 1670; pelo grande sucesso do *Guia de pecadores*, de Fr. Luis de Granada, traduzido duas vezes (1646/1651, 1658/1673), e por uma verdadeira moda de Gracián (1684, 1696). No momento das grandes obras de Bossuet, Molière e Racine, o público francês pediu os místicos, picarescos e conceptistas da Espanha, e o maior sucesso teatral cabe, com 86 representações, ao *Timocrate*, do hispanizante Thomas Corneille.

O gosto do público francês do século XVII era barroco. A literatura clássica lutou galhardamente contra esse inimigo, mas a repetição da voga de traduções e versões do espanhol revela a precariedade dos triunfos acadêmicos. A história do classicismo francês é uma história de recidivas; o inimigo estava dentro. Um ensaísta espirituoso comparou a geometria analítica de Descartes a uma teoria de exorcismo: o filósofo opôs a "cruz das coordenadas" à confusão da época, para exorcizá-la. O caráter cartesiano do classicismo francês não é indiscutido, ao contrário: mas o instrumentalismo é qualidade comum ao racionalismo de Descartes e ao classicismo de Boileau. A filosofia de Descartes é antes de tudo um método; chama-se *Discours de la méthode* a obra principal. O classicismo francês também é um método; serve para disciplinar os equívocos da linguagem, a confusão das paixões, a corrupção do gosto pelo pitoresco. Estética naturalista e racionalista, gosto impessoal, conformismo político e religioso, moralismo – essas qualidades essenciais do classicismo francês são instrumentos de ascese antibarroca, e há quem o considere como essencialmente "anti", anti-renascentista, antiprotestante, antibarroco[45]. O inimigo barroco está dentro do classicismo, na sua própria alma. O classicismo francês não é realmente clássico; apenas pretende sê-lo. A linguagem culta, cheia de alusões e reticências, exige leitores tão versados como a poesia marinista. A Versalhes de Racine é menos clássica do que Taine pensava[46]. E a linguagem mesurada de Racine mal oculta os traços de sensualidade furiosa e

---

45 V. Vedel: *Deux classiques français, vus par un critique étranger*. Paris, 1925.

46 G. Rohlfs: "Racines Mithridate als Beispiel höfischer Barockdichtung". (In: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen*, CLXVI, 1936.)

misticismo ardente nas suas personagens; às vezes a verdade psicológica se revela naquilo a que Spitzer chama "a linguagem noturna de Racine", exemplificando-a no verso "dérober au jour une flamme si noire"[47]. A tensão entre as paixões recalcadas e as normas rígidas de expressão encontra sua solução no estoicismo melancólico de La Rochefoucauld, no ascetismo erótico de Madame de La Fayette e, pelo menos, naquelas formas de auto-observação e introspecção psicológica nas quais os moralistas franceses rivalizam com os místicos espanhóis. A trilha da literatura inglesa do século XVII estende-se do assunto de importação espanhola até a formação de personagens barrocos, como no caso do "villain". O caminho da literatura francesa da mesma época vai dos enredos espanhóis até a formação de uma maneira de ver o mundo, que é barroca. É uma literatura psicológica; e a psicologia sempre ameaça destruir o equilíbrio. Não se trata de um século classicista, interrompido por duas fases de invasão barroca; o classicismo constitui a interrupção antitética que atenua o barroco, sem eliminá-lo de todo. O barroco atenuado do fim do século XVII é o rococó[48].

O estilo barroco é um estilo internacional. A Europa inteira o adotou. Os seus elementos vieram da Espanha; mas a Espanha já não era capaz de impor um estilo. A Europa o aceitou em toda a parte, porque o Barroco é expressão de uma situação espiritual e social, mais ou menos idêntica em toda a parte[49]. A aristocracia feudal perdeu definitivamente a função política. A Igreja católica, reformada pelo concílio de Trento, e as Igrejas nacionais do protestantismo investem o Estado de sanções divinas. Aos poderes absolutos não escapa a economia; o mercantilismo pode ser definido como o método de política econômica para terminar a grande crise que começara com as descobertas geográficas. A aristocracia, incapaz de adaptar-se às novas condições, foi subjugada; a burguesia ainda não é capaz de desempenhar função política; no intervalo, o Estado absoluto di-

---

47 L. Spitzer: "Die klassische Dämpfung in Racine's Stil". (In: *Archivum Romanicum,* XII, 1928, e XIII, 1929; resumido in: *Romanische Stil-und Literaturstudien*. I. Marburg, 1931.)

48 F. Schuerr: *Barock, Klassizismus und Rokoko in der französischen Literatur*. Leipzig, 1928.

49 F. Borkenau: *Der Uebergang vom feudalen zum bürgerlichen Welbild*. Paris, 1934.

rige a economia. O único dos grandes Estados europeus que não conseguiu acompanhar essa evolução foi justamente a Espanha. Na retrospectiva, a Espanha do século XVII parecia aos historiadores o Estado mais absoluto de todos; na verdade, o poder real estava bastante limitado pelas autonomias regionais com que só os Bourbons acabarão no século XVIII. Disso ressente-se a economia. A Casa de Contratación, em Sevilha, é uma solução imperfeita do problema; a vagabundagem "individualista", que se reflete no romance picaresco, é um sintoma entre outros. A Inglaterra termina a crise com os "Navigation Acts" de 1651 e 1660. Segue-se imediatamente a França, com as tarifas alfandegárias de Colbert, em 1664 e 1667; o mercantilismo é o maior serviço – se bem outorgado – prestado pelo Estado absoluto à burguesia. A revolução inglesa de 1688 parece mais radical, mas não é mais burguesa do que a reforma administrativa de Luís XIV. Saint-Simon tinha algo de razão em chamar a Luís XIV "un grand roi bourgeois".

Contra todas as aparências, o Estado absoluto do século XVII está a serviço da burguesia nascente. Para empregar um termo de Spengler, trata-se de uma pseudomorfose: conteúdo burguês em formas aristocráticas. A aristocracia ainda pode aproveitar a situação, vivendo parasitariamente da realeza; ainda consegue impor o seu estilo de viver. O século tem ar aristocrático. A autoridade real encontra-se nas mãos do Estado, imensamente aumentada pela sanção eclesiástica e pelos poderes econômicos. Segundo uma experiência sociológica, a consolidação da autoridade produz separação de classes. No século XVII, a oposição entre aristocracia e burguesia vai-se acentuando cada vez mais. O fenômeno reflete-se na literatura. A literatura barroca é mais uniforme do que se pensava na Europa inteira, independentemente das fronteiras nacionais e religiosas; mas não é homogênea na estrutura íntima, porque é constituída por duas "classes literárias" opostas: a classe aristocrática e a classe burguesa intelectual[50]. Essas "classes literárias", aliás, não são inteiramente idênticas às classes sociais, às quais tomavam emprestados os nomes. São termos que se entendem *cum grano salis*.

A literatura aristocrática vive de riquezas de uma classe ociosa e parasitária, que perdeu a função social. Acentua-se o fenômeno da

---

50 G. Zonta: *Storia della letteratura italiana*. Vol. IV, cap. 2. Torino, 1932.

"conspicuous consumption" (Veblen), da ostentação internacional, e isso em todos os setores em que predomina o modo de viver aristocrático. As cerimônias eclesiásticas revestem-se de pompas nunca vistas. A arte é entendida, segundo as doutrinas aristotélicas do hedonismo inofensivo, como ficção gratuita, sem responsabilidade perante a realidade; precisa-se, para agradar, de estímulos sempre novos, fornecidos pela lascívia ou pela sutileza lingüística. O heroísmo aristocrático torna-se tanto mais retórico quanto as espadas de cavaleiros se transformam em espadins de cortesão. Até o idílio pastoril acompanha a evolução para a teatralidade: o romance pastoril é substituído pelo drama pastoril.

O teatro está no centro da civilização barroca, da época de Shakespeare, Calderón e Racine. Para o teatro convergem todos os desejos de ostentação suntuosa, de transfiguração da realidade em ilusão, de construção de um mundo de arte, fora do mundo material. Os estudos mais pormenorizados do teatro barroco de que já dispomos mal dão idéia do ingente esforço teatral da época: do intensíssimo interesse popular pelas peças de Lope de Vega e Shakespeare, da paixão teatral de "cour et ville" de Versalhes e Paris, do luxo das representações oficiais de Madri, Viena e Munique. Todas as artes – literatura, música, pintura, escultura, arquitetura, e as "artes mecânicas" do maquinismo teatral – servem para o fim de realizar o mundo dramático. E, para esse fim, a arte teatral passa por uma revolução profunda[51]. O palco dos Mistérios medievais ficava no meio das praças da cidade; os espectadores viam os acontecimentos de todos os lados, como se fossem acontecimentos reais, e, de fato, os espectadores medievais estavam envolvidos na ação do palco, no drama da redenção que a eles concernia de perto. No teatro da Renascença representam-se as comédias de Plauto e Terêncio e de seus imitadores modernos; os espectadores já não participam da ação, porém dela poderiam participar: personagens e atitudes, cá e lá, são as mesmas. Por isso, palco e platéia estão separados, mas quase no mesmo nível de altura, de modo que o espaço dos atores e o espaço dos espectadores são comuns. Eis o aspecto do famoso Teatro Olímpico em Vicenza, que Andrea Palladio e Vincenzo Scamozzi construíram entre 1580 e

---

51 W. Flemming: *Das schlesische Kunstdrama*. Leipzig, 1930.
R. Alewyn: *Das grosse Welttheater*. Hamburg, 1959.

1584. Poucos decênios depois o Teatro Farnese, em Parma, construído entre 1619 e 1628, por Giovanni Battista Aleotti, apresenta aspecto diferente. O espírito aristocrático do Barroco não suporta aquela "identificação". Palco e platéia estão inteiramente separados; aqui, o mundo real dos espectadores; ali, o mundo irreal da ilusão teatral. A invenção que torna possível a separação completa é a perspectiva teatral. As ruas e casas que constituíram o fundo do teatro de Palladio ainda eram praticáveis; no teatro de Aleotti, já são pintadas, e só pela perspectiva dão a ilusão da materialidade. Possibilidades da perspectiva teatral são as máquinas complicadas que no teatro espanhol e dos jesuítas produziram toda a espécie de efeitos técnicos, ao ponto de esse teatro poder dispensar enfim a palavra, transformando-se em ópera, pantomima e bailado. No teatro clássico francês, menos suntuoso, a língua culta e os *bienséances* no comportamento dos atores produzem efeitos semelhantes. No teatro inglês, enfim, que adotou a perspectiva ilusionística só na segunda metade do século XVII, a função separadora é desempenhada apenas por um instrumento de alto nível artístico, que até os dramaturgos mais populares nunca dispensaram: o verso.

O teatro espanhol e o dos jesuítas servem-se das suas máquinas para estender as possibilidades da ação até os últimos limites da imaginação; o palco representa o Cosmos inteiro, é "Gran teatro del mundo". A ideologia que inspira esse teatro barroco é a filosofia religiosa da Contra-Reforma: o mundo é ilusão e engano, a vida é um sonho. É o pessimismo que se encontra também no fundo do teatro de Racine e Shakespeare, revelando essas expressões diferentes como expressões barrocas. *La vida es sueño*, *Phèdre* e *Macbeth* representam o mesmo mundo de ilusões trágicas. A separação desse mundo de ilusões do mundo real dos espectadores simboliza, ao mesmo tempo, outra situação barroca: o mundo real é um teatro de acesso fechado, um mundo aristocrático, em que as classes não privilegiadas não entram. Quando o burguês ou o camponês se atrevem a penetrar naquele mundo aristocrático, caem no ridículo; lembra-se-lhes o seu lugar na hierarquia social. Eis o motivo[52] do camponês embriagado ao qual fizeram crer que é grão-senhor, para despertá-lo cruelmente, no dia

52 W. Flemming: *Die deutsche Barockkomödie*. Leipzig, 1931.

seguinte, do seu sonho. Esse motivo, *pendant* cômico de *La vida es sueño*, é repetido por todos os comediógrafos barrocos; é um motivo de predileção dos dramaturgos jesuítas, aparece no prelúdio da *Taming of the Shrew*, de Shakespeare; aparece, em variação diferente, no *Georges Dandin*, de Molière. Até neste pormenor, a civilização barroca revela, apesar das diferenças de expressão, a sua unidade.

As expressões da "classe burguesa-intelectual" ficam dentro dessa unidade; mas constituem o reverso das expressões aristocráticas. À pompa das cerimônias eclesiásticas corresponde a angústia religiosa; às ficções gratuitas corresponde o gosto pelas invenções fantásticas da sátira burlesca; ao falso heroísmo corresponde o realismo picaresco. Um apanágio particular do pensamento burguês e intelectual é o esforço de dominar as contradições antitéticas do Barroco, racionalizando-as. O século dos místicos também é o século dos grandes sistemas racionalistas: Descartes, Malebranche, Spinoza, Leibniz. É o século dos grandes cientistas: Galileu, Kepler, Newton. Com os grandes filólogos holandeses e ingleses, que pouco se parecem com os humanistas italianos da Renascença, começa a crítica histórica dos textos e documentos. A própria historiografia, porém, continua retórica; a história resiste à racionalização dogmática. Descartes rejeita a historiografia como pouco científica; ela fica sendo o reino dos polígrafos de erudição antiquária.

O primeiro setor do pensamento barroco que foi racionalizado é a estética: com a racionalização da poesia aristocrática pelo neo-aristotelismo dos intelectuais italianos começou o Barroco. Durante o século XVII renovam-se sempre essas tentativas de racionalização. Os críticos literários da época – que são os intelectuais burgueses – atacam incessantemente o estilo barroco de expressão, zombando dos marinistas e gongoristas, e congratulando-se com os poetas classicistas que se exprimem, parece, no estilo da Renascença. São poetas da "reação literária", em número não pequeno; formam uma contracorrente. Do ponto de vista literário, são quase todos inferiores aos barrocos. Mas historicamente estão com a razão: pertencer-lhes-á o futuro. O "reacionarismo" literário é "progressismo" social. Existe uma relação íntima, se bem que muitas vezes secreta, entre classicismo e burguesia. O fato de a racionalização classicista do Barroco ter tido o maior sucesso na França do "gran roi bourgeois" é significativo. O classicismo de oposição é uma ten-

tativa de romper a pseudomorfose aristocrática que é o Barroco, e revelar o sentido burguês da evolução. A Inglaterra, depois da revolução burguesa ou semiburguesa de 1688, terá, no século XVIII, uma literatura classicista.

As atividades daquelas duas "classes" em conjunto apresentam o panorama literário correspondente ao panorama artístico entre os pólos Greco e Caravaggio. Os motivos principais da literatura barroca são[53] a tensão entre vida e morte, tempo e eternidade; a tensão entre o sensualismo do drama pastoril e a melancolia de uma vasta literatura funerária; gosto de experiências extáticas que se aproximam da embriaguez, e gosto da mortificação ascética; disciplina aristocrática do cortesão e preferência pela caricatura burlesca; naturalismo cruel e retirada para o sonho. Os gêneros internacionais em que se exprimem esses motivos são a epopéia heróica ou sacra e a epopéia herói-cômica, o romance de galantaria heróica e o romance picaresco, os "guias de príncipes" que justificam a sanção eclesiástica do Estado, e a introspecção, na autobiografia e no romance psicológico; e, sobretudo, a projeção de todos esses motivos para fora: o teatro.

Com respeito às formas de expressão, o Barroco não deixa de ser o herdeiro da Renascença. Da poesia petrarquesca provém outra poesia aristocrática, o marinismo e gongorismo; da tradição platônica da Renascença provém a mística; da literatura popular do século XVI provém o naturalismo barroco. Aparecem compromissos e misturas de toda a espécie entre essas formas "puras" de expressão: o gongorismo místico do teatro dos jesuítas, o gongorismo naturalista da epopéia herói-cômica, o misticismo burguês dos jansenistas e protestantes, o gongorismo burguês dos "metaphysical poets", o naturalismo místico da literatura de introspecção psicológica. Esses tipos mistos dão como resultante o panorama multiforme da literatura barroca.

*

O precedente capítulo é de natureza principalmente teórica, discutindo teorias estéticas que não cabem numa obra de índole historiográfica. Foi indispensável, no entanto, examiná-las, como tentativa de pôr em

53 W. Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Berlin, 1928.

ordem os fatos da confusa transição da Renascença para o Barroco. Mas mesmo além da clarificação de fatos de uma época já remota, a discussão não parece ter sido inútil para os que hoje se interessam pela coisa literária. Reconhecemos nas antíteses barrocas entre poesia experimental e naturalismo factual as mesmas tendências antagônicas que hoje nos ocupam; não se pode negar uma estranha atualidade às lutas entre os defensores de literatura autônoma e os adeptos da tese contrária que encontra a única justificativa de atividades literárias em objetivos morais e sociais[54].

54 No texto não foi considerada a tese que interpola entre a Renascença e o Barroco um estilo intermediário, o Maneirismo. A transição entre a Renascença literária e o Barroco literário pode ser descrita sem usar esse conceito, que é indispensável na história das artes plásticas, mas menos urgente na história literária. Realmente, o conceito Maneirismo surgiu primeiro na história das artes plásticas, quando M. Dvorak (*Geischichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance*. Muenchen, 1928) observou que Miguel Ângelo e Tintoretto já não pertencem à Renascença, e o Greco ainda não pertence ao Barroco. Entre a derrota da Renascença, que foi tão segura de si própria, e a vitória do Barroco, que voltou a ser seguro de si próprio, intercala-se uma época, mais ou menos entre 1540 e 1620, que se esforça para superar a insegurança íntima por uma expressividade muito forte e quase excessiva, fantástica, mas friamente calculada. Mestres característicos do maneirismo são pintores como Pontormo, Parmeggianino, Arcimboldi, Monsú. – E. R. Curtius (*Europaeische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern, 1953) introduziu o conceito na história literária, caracterizando a literatura maneirista pelos elementos de magia verbal, metafórica sutil, conceptismo, retórica de persuasão. Maneiristas seriam Donne, Tourneur, Shakespeare em sua última fase, mas também George Herbert. Um discípulo de Curtius, Gustav René Hocke, tratou a arte e a literatura maneiristas sistematicamente em seus volumes: *Die Welt als Labyrinth*, Hamburg, 1927, e *Maneirismus in der Literatur*, Hamburg, 1957, colocando a literatura maneirista em confronto fascinante com a poesia moderna de García Lorca, Ungaretti, Rimbaud, Mallarmé, Apollinaire, Breton, Reverdy, Michaux, Gerard Manley, Hopkins, Yeats, T. S. Elliot, Pound, Maiakovski, Biely, Blok, Krolow, Celan. A comparação é convincente quando com poetas maneiristas secundários. Mas a tese de Hocke obriga-o a incluir no maneirismo Donne e Crashaw, D'Aubigné, Théophile de Viau e Saint-Amant, Shakespeare, Hofmannswaldau e, enfim, Marino e Góngora, de modo que a fronteira entre Maneirismo e Barroco desaparece totalmente. A demonstração da identidade essencial da metafórica dos poetas elisabetanos e da metafórica dos poetas metafísicos, por Rosamond Tuve (*Elisabethan and Metaphysical Imagery*, Chicago, 1948), anula as teses de Hocke, atingindo também a de Curtius.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

# *Capítulo II*

## POESIA E TEATRO DA CONTRA-REFORMA

O TERMO "culteranismo" serve para designar em uma palavra as correntes poéticas do marinismo, gongorismo, preciosismo e semelhantes. Define, e sem simpatia, o aspecto exterior daquela poesia: uso de palavras raras ou até esquisitas, sintaxe complicada, alusões eruditas ou de qualquer maneira pouco compreensíveis, metáforas inéditas e difíceis, usadas como se fossem símbolos de uma linguagem secreta que só os iniciados entendem; tudo, enfim, o que é "culto" em sentido pejorativo, no sentido de uma língua artificial que difere intencionalmente da língua dos mortais comuns. Empregada assim, a palavra "culteranismo" serviu, no século XVII, aos inimigos daquela poesia para fins polêmicos. Afirmavam que marinismo e gongorismo eram invenções gratuitas de poetas que bem podiam fazer coisa melhor – de Góngora existem realmente poesias em estilo popular, simples – mas que quiseram fingir-se "cultos", realizar qualquer coisa de inédito, só acessível às elites requintadas. Os críticos do século XVIII e os historiadores do século XIX aceitaram expressão e explicação; o adjetivo português "gongórico" significa, até na boca de iletrados, um estilo pomposo, complicado e absurdo.

Hoje, que a situação mudou – Góngora e Donne são incluídos entre os maiores poetas de todos os tempos – a poesia culterana já não pode ser explicada de maneira tão mesquinha. Admite-se que o estilo barroco da poesia é a conseqüência lógica da imitação formalística das literaturas antigas

na Renascença: as sutilidades lingüísticas do estilo greco-romano eram muito mais elaboradas do que em qualquer língua moderna, a metrificação e a prosa regulavam-se por leis de cadência musical, leis de simetria, leis de uso das metáforas, coisas das quais os modernos não têm idéia, mas com o progresso da evolução chegou-se até na prosa a estilos bem "barrocos", como o de Sêneca e Tácito[1]. A imitação dos antigos já levara, em Petrarca e nos escritores do "gótico flamboyant", ao abuso de metáforas, trocadilhos, antíteses, e a poesia aparentemente classicista do século XVI já contém os germes do estilo barroco, justamente porque era classicista e poesia de elite[2]. O estilo de Marino é a conseqüência fatal do estilo de Tasso[3]. O gongorismo é a síntese e a condensação intensificada da poesia lírica da Renascença, partindo esta da tradição poética greco-romana[4]. O estilo dos "metaphysical poets" do barroco inglês procede tão imediatamente do estilo da poesia inglesa renascentista, de Sidney e Drummond, que nem sempre é fácil distinguir as correntes[5]. Todo classicismo tem, segundo os conceitos de Woelfflin, a tendência de transformar-se dialeticamente em seu antípoda barroco, e o "culteranismo" também é um produto, por assim dizer, lógico, da evolução renascentista[6], se bem que conforme uma lógica dialética.

Contudo, naquelas explicações maliciosas do culteranismo há um grão de verdade. Um Marino, um Góngora, um Donne quiseram oferecer algo de novo e inédito, a todo custo, até ao preço de tornar-se afetados ou incompreensíveis. Em parte, é conseqüência do cansaço. O espírito dominante da sociedade aristocrática, cansada da "grande simplicidade do classicismo", impõe sutilezas cada vez mais profundas ou pseudoprofundas. Até hoje, o viajante, após ter percorrido as salas dos grandes pintores italianos do "Cin-

---

1 E. Norden: *Die antike Kunstprosa vom 6. Jahrhundert vor Christus bis in die Zeit der Renaissance*. 2.ª ed. Leipzig, 1915.
M. W. Croll: "Attic prose in the Seventeenth Century". (In: *Studies in Philology*, XVIII, 1921.)

2 G. Scopa: *Osservazioni critiche sull' origine del secentismo*. Napoli, 1907.

3 F. Mango: *Le fonti dell'Adone*. Torino, 1891.

4 Dám. Alonso: "La lengua poética de Góngora". (In: *Revista de Filología Española*, Anejo XX, 1935.)

5 R. Tuve: *Elizabethan and Metaphysical Imagery.* Chicago, 1948.

6 G. Diaz-Plaja: *El espíritu del Barroco.* Barcelona, 1940.

quecento", no Pitti, em Florença, ou no Prado, de Madri, está tão cansado da beleza harmoniosa e monótona dos Rafaéis e Andreas del Sarto que a primeira vista dos quadros violentos do Barroco, das visões do Greco e das rudezas de Caravaggio produz efeito de um alívio, embora seja arte de tensão psicológica maior. Sente-se imediatamente que aqueles classicistas deram tudo o que tinham que dar, enquanto os barrocos revelam parcialmente qualquer coisa que não podem e ninguém pode exprimir de todo. Os poetas barrocos são poetas do inefável, e a sua ânsia de dizer algo de inédito é ânsia de dizer algo que não são capazes de dizer ou não devem dizer. Aquela tensão é resultado do esforço de se aproximar cada vez mais do inacessível, do qual a fraqueza da "condition humaine" os afasta. O hermetismo e o caráter simbólico das metáforas são conseqüências de ambigüidades íntimas. Foi Coleridge o primeiro que descobriu essa ambigüidade, a fonte da grande poesia; e críticos anglo-americanos modernos elaboraram uma nova teoria da poesia como síntese de afirmações racionais e subentendidos emocionais; as metáforas não são enfeites artificialmente apostos, mas têm função na estrutura do poema, revelam as ambigüidades emocionais[7]. O que antigamente parecia artifício gratuito, parece hoje – ou, pelo menos, pode ser – expressão da angústia.

Resta conhecer as fontes dessa angústia. As obscenidades mais ou menos veladas em Marino, Góngora e Donne sugerem explicação psicanalítica. Com efeito, a origem psicológica da metáfora é uma espécie de tabu: a metáfora exprime veladamente coisa ou alude a coisa que não é possível dizer francamente, ou que a "censura" íntima, na alma do poeta, não permite revelar[8]. Logo, estão fora de questão aquelas espécies de culteranismo que são meras imitações do marinismo, sem necessidade íntima ou por motivos diferentes. É este o caso do marinismo na Alemanha. Holanda e Suécia[9], países protestantes com estrutura mental diferente; só a poesia latina dos jesuítas, na Alemanha meridional e na Áustria do século XVII, estaria naquele mesmo caso, que se repetirá, no século XIX, na poesia

---

7 J. A. Richards: *Principles of Literary Criticism*. 6.ª ed. London, 1938.
W. Empson: *The Seven Types of Ambiguity*. London, 1931.

8 H. Pongs: "L'image poétique et l'inconscient". (In: *Psychologie du Langage,* ed. por H. Delacroix e outros. Paris, 1933.)

9 S. Filipponi: *Il marinismo nella letteratura tedesca*. Firenze, 1910.

do jesuíta inglês G. M. Hopkins. A Inglaterra barroca, por sua vez, não é protestante nem católica; a ambigüidade de Donne baseia-se em parte na ambigüidade da situação religiosa do seu país e do próprio poeta[10]. Os protestantes ingleses, os puritanos, evitam o estilo barroco; os outros, os "metaphysical poets", debatem-se nas dificuldades de um anglo-catolicismo *avant la lettre*. Donne está entre misticismo e erotismo, e George Herbert encontra-se, estilisticamente, entre hinografia e naturalismo. Estas situações parecem análogas às de Marino e Góngora. Contudo, existem dentro da poesia metafórica diferenças fundamentais, que se revelam nas próprias metáforas. Poesia metafórica é, por definição, perífrase das coisas reais para determinado fim emocional; Kenneth Burke definiu a metáfora como estratagema poético, e a poesia metafórica como estratégia poética, "ação simbólica"[11]. Os símbolos dependem do ambiente espiritual que os fornece, e do ambiente social que os determina. Serão outros na Inglaterra da "via media", diferentes dos da Itália e Espanha da Contra-Reforma; serão outros na "metaphysical poetry", "ação simbólica" de poetas burgueses, diversos dos do marinismo e gongorismo de poetas em ambiente aristocrático-católico. São distinções mais fundamentais do que as analogias dos processos estilísticos.

O "espírito da época" – e não apenas a moda literária – é responsável pela grande semelhança das expressões poéticas na Europa inteira do século XVII; a diferenciação das "classes literárias" é responsável pela independência relativa do marinismo, gongorismo, preciosismo e "metaphysical poetry". Antes de tudo é preciso limitar o "culteranismo" propriamente dito às expressões dos países da Contra-Reforma católica; a delimitação dará como resultado secundário as diferenças fundamentais entre os culteranismos italiano, espanhol e francês.

Os caracteres essenciais do Barroco poético são caracteres permanentes da alma literária da Espanha; mas a conquista da Europa pelo Barroco espanhol realizou-se através da Itália: através do concílio de Tren-

---

10 F. P. Wilson: "Notes on the Early Life of John Donne". (In: *Review of English Studies*, III, 1927.)

11 Kenn. Burke: *The Philosophy of Literary Form. Studies in Symbolic Action*. New Orleans, 1941.

to, da italianização da Companhia de Jesus, e da Contra-Reforma, cujo centro de ação ficava em Roma. Daí a prioridade cronológica do marinismo italiano. O ambiente ainda era o da Renascença aristocrática; os portadores da nova poesia eram intelectuais, descendentes dos humanistas, quebrados pela bancarrota do nacionalismo "romano" e do "idealismo" erasmiano. O marinismo é o produto da ambigüidade, na mente daqueles intelectuais, entre o hedonismo aristocrático-lascivo e a angústia religiosa: é o caso de Tasso.

Com efeito, Tasso é o precursor imediato do marinismo. Contudo, Tasso, embora fosse poeta barroco, não é poeta marinista *avant la lettre*, e os marinistas revelam pouca coisa das angústias tremendas que levaram o precursor ao manicômio. Tasso é o tipo intelectual da época; os marinistas desistem, advertidos pelo exemplo, das pretensões do poeta da *Gerusalemme liberata*. Rendem-se ao hedonismo aristocrático. De Tasso provém o estilo marinista, no sentido mais superficial da palavra, como arte de ornamentos verbais, como música verbal. Finalmente, a poesia italiana do "Seicento" transformar-se-á em música, e o drama, a grande aspiração frustrada de Tasso, acabará em ópera.

Por todos esses motivos, não convém considerar e estudar a poesia de Tasso dentro da corrente marinista[12]. O seu lirismo exprimiu-se menos na poesia lírica do que na epopéia, e o seu drama pastoril, aristocrático e hedonístico, nada tem que ver com o teatro popular e moralista da Contra-Reforma. Muito mais perto que dos poetas marinistas se acha Tasso dos "metaphysical poets" ingleses que, desde Donne e Herbert, exprimem ambigüidades e conflitos semelhantes. Apenas, o teatro pastoril de Tasso não apresenta analogia alguma com o teatro intensamente popular da época elisabetana-jacobéia. Nisso também Tasso é um "metaphysical poet". Donne esteve esquecido durante mais de dois séculos, a "metaphysical poetry" inteira foi desprezada, enquanto já se admirava devidamente o teatro de Shakespeare e dos seus contemporâneos; parecia possível compreendê-lo, ignorando aquela poesia. São como dois setores inteiramente separados da literatura inglesa do século XVII: a poesia é dos intelectuais, mas o teatro é

12 Sobre Tasso, cf. "Pastorais, epopéias, epopéia herói-cômica e romance picaresco", notas 2 e 11.

do povo, ao ponto de mal ter sido considerado como parte da literatura. No teatro elisabetano-jacobeu não existem aquelas ambigüidades, substituídas pela indiferença religiosa que foi a conseqüência das indecisões da "via media" entre anglo-catolicismo e puritanismo. No teatro inglês, Deus e a religião não existem como fatores determinantes. Shakespeare e Ben Jonson, considerados do ponto de vista da técnica dramatúrgica, parecem ateístas. O teatro popular correspondente na Espanha é – *mutatis mutandis* – o de Lope de Vega; e é significativa a luta incessante de Lope contra o gongorismo, a "metaphysical poetry" espanhola. Mas Lope não é "ateísta"; já é dramaturgo da Contra-Reforma. O teatro da Contra-Reforma está imbuído de tendências moralistas, pedagógicas; chega a ser, nos autos sacramentais, teatro de catequese religiosa. Antes dos espanhóis, os jesuítas já tinham compreendido as possibilidades pedagógicas do palco; teatro jesuítico, prolongamento dramático da *Ratio studiorum*, constitui o prelúdio do teatro espanhol. Mas entre todos os países da Contra-Reforma, a Espanha é o único em que o teatro jesuítico não alcançou grande importância: porque o teatro nacional já estava desempenhando a função. O motivo dessa identificação é a correspondência exata entre o Barroco e os caracteres permanentes da literatura espanhola. Os espanhóis chegaram a identificar a Espanha com o catolicismo romano; conceitos da tradição nacional, como o conceito da honra, foram considerados como se fossem dogmas do credo. A aparência é da petrificação ideológica dessa literatura; na verdade, a literatura nacional e religiosa do culteranismo espanhol – representada no teatro por Calderón – tinha efeitos psicológicos de compensação da decadência política e social da Espanha. A arte de Calderón é considerada glória nacional por um aristocrata e militar como o Duque de Veragua, Capitán general del reino de Valencia.

A oposição anticulteranista dos Lopes, na Espanha, e dos Tassonis, na Itália, acabara sem resultado. Havia outra oposição, mais forte: a dos classicistas. Em toda a parte o culteranismo é acompanhado de correntes classicistas – de Chiabrera a Villegas; são tentativas de fuga, evasões para um equilíbrio ilusório, nostalgias da Renascença, na qual os conflitos barrocos não existiram. Na Itália do século XVIII, Chiabrera será exaltado como precursor do neoclassicismo de Monti e Foscolo, assim como Villegas será celebrado na Espanha como precursor de Meléndez Valdés. De

Sanctis, com a sua sensibilidade aguda, ousou opor-se a essa valorização de Chiabrera; é certo que foi injusto com o poeta, mas tinha razão quando o distinguia nitidamente dos outros classicistas mencionados. O classicismo da época barroca é mesmo um classicismo "impuro", um classicismo-barroco, *pendant* do classicismo barroco que venceu na França o preciosismo culterano.

Entre marinismo italiano, gongorismo espanhol e preciosismo francês há muitíssimas semelhanças e analogias. O que é diferente é o destino final desses estilos: a dissolução em música, na Itália; a feição nacional, na Espanha; a transformação em classicismo, na França.

O "seicentismo" – os italianos chamam assim ao culteranismo italiano – foi sempre considerado como a época da maior humilhação das letras italianas sob o domínio espanhol, como fase de decadência estética e moral. Só recentemente o "seicentismo" encontrou defensores em Toffanin, Belloni e outros: a subserviência de muitos seiscentistas em face da França é interpretada como fraca tentativa de oposição contra os espanhóis; explica-se o estilo "seicentista" pelo conflito entre as exigências da sociedade aristocrática e o moralismo da Contra-Reforma; e cita-se como primeiro exemplo e primeira vítima do conflito o próprio Tasso, de modo que o "seicentismo" ganha um grande poeta e uma árvore genealógica. Quanto ao caráter barroco da poesia de Tasso, já não subsistem dúvidas; mas já se discutiram os fatores que o separam da corrente marinista. O pré-Barroco italiano, em pleno "Cinquecento", está representado com evidência pela figura menor, mas não insignificante, de Luigi Tansillo[13]. Pelos seus poemas didáticos e pelo idílio *Clorida*, belas descrições do golfo de Nápoles, ainda pertence ao mundo dos Pontano e Sannazzaro. O poema obsceno *Il Vendemmiatore* coloca-o na tradição dos humanistas lascivos. Quando, em 1559, as suas obras foram postas, pela Igreja, no Index dos livros proibidos, pretendeu Tansillo reabilitar-se, publicando o poema religioso *Le lagrime*

13 Luigi Tansillo, 1510-1568.
*Il Vendemmiatore* (1532/1534); *Clorida* (1547); *La Balia* (1552); *Il Podere* (1560); *Le lagrime di San Pietro* (publ. 1585).
F. Flamini: *L'egloga e i poemetti di Luigi Tansillo*. Napoli, 1893.
V. Laurenzia: *Il Canzoniere del Tansillo*. La Valetta, 1908.

*di San Pietro*, retratação fraca e hipócrita que lhe estragou a fama. Tansillo pareceu à posteridade um Aretino arrependido. Na verdade, foi notável poeta lírico, e a melancolia romântica dos seus sonetos não encontra analogias em toda a poesia renascentista:

> "Strane rupi, aspri monti, alte termanti
> Ruine, e sassi al ciel nudi e scoperti..." –

essa poesia das ruínas e de paisagens sombrias é barroca. O *Vendemmiatore* é obsceno, mas não à maneira elegante dos humanistas, e sim à maneira naturalista. *Le lagrime di San Pietro* já foram começadas dois decênios antes da censura eclesiástica. Não se trata de um grande poema religioso, porque Tansillo não tinha vocação para isso; o seu são Pedro é um santo muito choroso, e só raramente umas expressões de verdadeira angústia de penitente aparecem no meio de lugares-comuns mais ou menos hipócritas. Mas justamente por isso foi tão grande o êxito das *Lagrime di San Pietro*, imitadas por Malherbe, na França, e Southwell, na Inglaterra. Tansillo foi um poeta do "Cinquecento", que só o "Seicento" soube apreciar: é precursor do Barroco, isto é: de Marino.

O "cavalier" Giambattista Marino[14], talvez o poeta mais famoso do seu tempo, percorreu o caminho de Tansillo em sentido contrário: começou com uma epopéia bíblica, a *Strage degli Innocenti*, e terminou com as lascívias do *Adone*. São os meios que lhe justificam o fim, e os meios são os mesmos na poesia sacra e na poesia retórica:

> "È del poeta il fin la meraviglia:
> Chi non sa far stupir, vada alla striglia."

---

14 Giambattista Marino, 1569-1625. (Cf. "Pastorais, epopéias, epopéia herói-cômica e romance picaresco", nota 14.)
*La Lira* (1602/1614); *La Strage degli Innocenti* (1610); *Dicerie sacre* (1614); *Epithalami* (1616); *La Sampogna* (1620); *L'Adone* (1626); *La Galleria* (1635).
Edição das poesias por B. Croce, Bari, 1912.
E. Canevari: *Lo stile del Marino*. Pavia, 1901.
A. Borzelli: *Istoria della vita e delle opere di Giambattista Marino*. Napoli, 1927.
F. Picco: *Il cavalier Marino*. Roma, 1927.
S. Getto: Introdução de *Obras escolhidas*. Torino, 1954.

Para assunto do poema sacro escolheu as cenas sádicas da chacina das crianças inocentes em Belém, e para assunto do poema mitológico o amor em "plein air", de Vênus e Adonis. É poesia sem emoção nem ação; é apenas uma seqüência de inúmeros quadros descritivos, sempre com o fim de comunicar o "piacere fantastico"; a arte poética de Marino é bem contemporânea da arte dos pintores barrocos do seu tempo, dos quadros pomposos dos irmãos Carracci, Reni e Domenichino, dos "amoretti" meio ingênuos, meio obscenos de Albani. Marino é o primeiro poeta dos tempos modernos que se interessa pelas artes plásticas, iniciando assim uma tradição francesa e parisiense. A sua *Galleria* é uma coleção de peças de museu, quase de arte parnasiana. E se Marino não é, de modo algum, um grande poeta, é pelo menos um grande artista. A sua habilidade em misturar cores, em descrever os reflexos da luz na água como em cristais, é espantosa; mas só lhe serve para comparar a esses reflexos os encantos da pele das suas ninfas. Marino acerta em pequenas poesias eróticas; mas torna-se insuportável no tamanho épico do *Adone*. Então, o artista revela a sua incapacidade poética. Tem visões plásticas, mas não tem visão. Submetido a julgamento estético, Marino não pode ser reabilitado, assim como foram reabilitados Góngora e Donne. Mas o julgamento histórico tem de obedecer a outros critérios, reconhecendo a poesia de Marino e justamente o *Adone* como expressões válidas e insubstituíveis de um determinado momento histórico. Só que para o leitor moderno essas poesias são peças de museu[15].

As poesias de Marino são peças de museu também noutro sentido: são coleções, habilmente reunidas, de amostras da arte poética de todos os tempos. Marino era grande leitor, conhecedor culto e até erudito de Teócrito e Virgílio, Catulo e Ovídio, Ronsard e Tasso, Montemayor e Lope de Vega. Afirmam que anotou, em cadernos volumosos, os belos versos e frases e expressões que encontrou naqueles poetas, compondo então os seus poemas como mosaicos de citações. Neste sentido, fala-se do oportunismo artístico de Marino, reunindo tudo o que podia agradar ao "gusto del mondo". O gosto do seu mundo aristocrático era um gosto ovidiano; então, Marino ressuscitou e intensificou, por meio de metáforas inéditas, a

15 C. Calcaterre: *Il Parnaso in rivolta. Barocco e antibarocco nella poesia italiana*. Milano, 1940.

composição bem ovidiana de lascívias picantes e melancolias elegíacas. É Ovídio, visto pelos olhos de Tasso. Marino é *virtuose* da imitação ovidiana nos famosos "baci", variações intermináveis da poesia do beijo; é napolitano melancólico e sincero no impressionismo dos "sonetti marittimi" e na poesia idílica da *Sampogna*: aí se encontra a mais bela das suas poesias, a écloga "Bruna Pastorella", já poesia anacreôntica, no estilo Rococó de Boucher. Até na poesia religiosa das *Dicerie sacre*, para a qual não parece ter vocação alguma, Marino é bem servido pelo fino gosto artístico: são poesias de uma sonoridade maravilhosa, profundamente musical, como as cantatas dos compositores napolitanos, de um Alessandro Scarlatti. Pela desproporção entre a capacidade artística e a incapacidade poética, Marino é, no fundo, menos um *virtuose* vitorioso do que um poeta malogrado. A sua literatura é expressão exata do homem Marino: por fora, um "cavalier" vaidoso, ávido de glórias mundanas; por dentro, um melancólico confuso, gênio malogrado.

O caso Marino não se repete; para falar com propriedade, existe só um poeta marinista: Marino. Nos outros, nos seus discípulos, o virtuosismo degenera em acrobacia, a metáfora engenhosa em trocadilho. A civilização italiana da Contra-Reforma põe tudo à disposição dos poetas, tudo, menos o sentido humano. São justamente os marinistas italianos, e quase só eles, que justificam a má fama póstuma do culteranismo. Após terem sido ídolos admirados da época, caíram em desprezo tão completo que hoje é difícil encontrar-lhes as obras[16]. Contudo, havia entre eles alguns talentos notáveis, embora corrompidos. Claudio Achillini[17] alcançou glória e notoriedade pela arte de inventar as metáforas mais audaciosas para bajular a corte francesa; só por vezes se revela a sua capacidade de empregar metáforas daquela espécie em sentido satírico, rabelaisiano. Em Achillini perdeu-se, talvez, um poeta humorístico. Girolamo Preti[18], poeta

---

16 Edição: *Lirici Marinisti*, por B. Croce, Bari, 1910.

17 Claudio Achillini, 1574-1640.
*Rime e Prose* (1680).
B. Malatesta: *Claudio Achilini*. Modena, 1884.

18 Girolamo Preti, 1582-1626.
L. Patané-Finocchiaro: *Appunti su Girolamo Preti*. Milano, 1898.

famosíssimo pelo idílio "Salmace", teria sido, em outros tempos, um bom elegíaco; e Antonio Bruni[19], poeta de enormes falsidades heróicas, teria sido um erótico sutil, um petrarquista dos melhores. A impressão geral é menos de poesia falsa do que de poetas enganados, de arte consumada mas absurda. Lembra as melodias bonitas das óperas italianas, acompanhando palavras sem sentido; e, com efeito, o último resultado da virtuosidade lingüística dos marinistas será o "dramma per musica", o "libretto".

A reação contra o marinismo não é fatalmente classicista. Também poderia ser oposição do bom senso burguês, como o demonstra o caso de Tassoni, crítico acerbo da poesia petrarquista e inimigo corajoso da dominação espanhola; mas Tassoni pertence a outra "classe literária", é burguês-intelectual. Em geral, pode-se afirmar que a oposição contra o marinismo foi uma reação antipoética, justificando indiretamente a poesia do "cavaliere"[20]. Aos humanistas, formados no ideal aristocrático, só resta a volta aos cânones da Renascença; o seu patriotismo antiespanhol tem qualquer coisa de acadêmico e cosmopolita, no sentido do ideal da Europa cristã. Deste modo, Gabriello Chiabrera[21] é mais passadista, "reacionário", do que os discípulos de Marino; nas odes pretende revivificar a arte solene – aristocrática, mas não culterana – de Píndaro; e todos os classicistas do século XVII sentem o mesmo amor infeliz ao mais inimitável dos poetas da Antiguidade. Quando Chiabrera está cansado de celebrar heróis que não são heróis e santos que não são santos, começa a brincar, mas sempre em estilo antigo: inventa a poesia anacreôntica, outra fonte perene de disparates poéticos. De Sanctis, falando como crítico, negou à poesia de Chiabrera

---

19 Antonio Bruni, 1593-1635.
*Selva di Parnaso* (1616); *Epistole eroiche* (1626); *Le tre Grazie* (1630).
M. R. Filieri: *Antonio Bruni, poeta marinista Leccese*. Leccese, 1919.

20 Cf. nota 15.

21 Gabriello Chiabrera, 1552-1637. (Cf. "Pastorais, epopéias, epopéia herói-cômica e romance picaresco", nota 23.)
*Poesie* (1585/1588); epopéias: *Gotiade* (1582); *Erminia* (1605); *Firenze* (1615); *Amedeo* (publ. 1654); comédia pastoral: *Alcippo* (1604).
Edições das poesias por F. L. Mannucci, Torino, 1926, e por F. Negri, Torino, 1952.
F. L. Mannucci: *La lirica di Gabriello Chiabera: Storia e caratteri*. Napoli, 1925.
E. N. Girardi: *Esperienza e poesie di Gabriello Chiabrera*. Milano, 1950.

todo o valor. Carducci, falando como historiador, salientou a importância histórica da poesia de Chiabrera: num período de escurecimento dos ideais clássicos, genuinamente italianos, Chiabrera permaneceu fiel a esses ideais, e o seu domínio dos metros greco-romanos servirá de modelo a Monti e Foscolo, os poetas da renascença nacional do fim do século XVIII. Chiabrera ainda será modelo das *Odi barbare*, do próprio Carducci.

É, em todo o caso, um valor puramente formal. Em Fulvio Testi[22] reconhece-se, porém, uma autêntica alma romana. O seu patriotismo antiespanhol é concreto, de um homem envolvido nos negócios diplomáticos; dedica a sua ode mais famosa "All' Altezza del Duca di Savoia", esperando do poder futuro do então pequeno Estado piemontês a libertação da península. A poesia significa para ele, como para os nobres romanos, um "gaudium severum", à maneira de Horácio. Gosta da arte, sem possuir a arte de um Marino. Confundindo causa e efeito, Leopardi dizia as palavras que são, no entanto, julgamento justo e a maior honra da memória de Fulvio Testi: "In età meno barbara... sarebbe stato il nostro Orazio." Na época da Contra-Reforma italiana, arte perfeita e sentimento sincero excluem-se reciprocamente. Marino é só artista; Testi é só sincero. A incompatibilidade revela-se em Filicaia[23], poeta frio, celebrando vitórias francesas e austríacas como se fossem triunfos do cristianismo. Contudo, Filicaia é o único poeta italiano do século XVII que consegue um ou outro verso forte, bem construído e ao mesmo tempo bem sentido, como a famosa apóstrofe à Itália:

"Deh! fossi tu men bella, o almen più forte..."

O resto é apenas exercício estilístico. A Arcádia, à qual Filicaia já pertence, restabelecerá as formas da tradição clássica italiana, mas só as formas, como se fossem árias sobre textos modernos. Metastasio também pertencerá à

---

22 Fulvio Testi, 1593-1646.
*Rime* (1627).
G. Caprera: *Fulvio Testi, poeta*. Noto, 1922.
A. Zamboni: *Fulvio Testi*. Torino, 1939.

23 Vincenzo di Filicaia, 1642-1707.
*Poesie toscane* (Firenze, 1707).
G. Caponi: *Vincenzo di Filicaia e le sue opere*. Prato, 1901.

Arcádia. A literatura de Petrarca e Poliziano acaba em palavras cheias de música, e afinal em música sem palavras, em solfejos. É a vitória póstuma do marinismo.

Se a tradição italiana é classicista, o caráter permanente da poesia espanhola é barroco. O marinismo italiano é artifício; o gongorismo espanhol[24] é conseqüência lógica da evolução que começou com Garcilaso de la Vega e continuou com Fernando de Herrera. Poeta ainda classicista, horaciano, é Francisco de Medrano[25]. Mas já é muito mais elaborado, evidentemente pré-barroco. Pode ser, pela crítica moderna, apreciado como precursor de Góngora. Mas os contemporâneos logo o esqueceram.

A Carrillo y Sotomayor[26] atribuiu-se a honra de ter servido de modelo estilístico a Góngora; mas é um poeta renascentista; só a sua écloga "Fábula de Atis y Galatea" é obra de transição, imediatamente seguida pelo novo estilo do mestre.

De Luis de Góngora y Argote[27] figuram nas antologias mais divulgadas, como na de Menéndez y Pelayo, só romances e letrilhas de

---

24 L.-P. Thomas: *Le lyrisme et la préciosité cultistes en Espagne*. Halle, 1909.
A. Reyes: *Cuestiones gongorinas*. Madrid, 1927.
Cf. "A renascença internacional", nota 93.

25 Francisco de Medrano, c. 1570-1607.
Edição em Biblioteca de Autores Españoles, vol. XXXII.
Dám. Alonso: *Vida y obra de Medrano*. Madrid, 1948.

26 Luis Carrillo y Sotomayor, 1583-1610.
*Obras* (1611).
Edição (com introdução) por Dám. Alonso. Madrid, 1936.

27 Luis de Góngora y Argote, 1561-1627.
*Obras poéticas* (edit. por Juan López de Vicuña, 1627).
Edições por R. Foulché-Delbosc, 3 vols., New York, 1921, e por J. e J. Millé Jiménez, Madrid, s. d.
Edição das *Soledades* por Dám. Alonso, 2.ª ed., Madrid, 1935.
M. Artigas: *Biografía y estudio crítico de Don Luis de Góngora y Argote*. Madrid, 1925.
D. Alonso: "Alusión y elusión en la poesía de Góngora". (In: *Ensayos sobre poesía española*. 2.ª ed. Buenos Aires, 1946.)
E. J. Gates: *The Metaphers of Luis de Góngora*. Philadelphia, 1934.
D. Alonso: "La lengua poética de Góngora". (In: *Revista de Filología Española*, Anejo XX, 1935.)

tom popular, frescos, despreocupados, de naturalidade perfeita: "Lloraba la niña...", "la más bella niña de nuestro lugar...", "Hermana Marica, mañana que es fiesta...", "Frescos airecillos...", "Ándeme yo caliente, y ríase la gente" – as únicas poesias de Góngora que o gosto classicista admitiu. Em 1609, o autor daqueles *lieds* passou por uma grave crise mental. Então escreveu a ode "De la forma de Larache", na qual apareceu um outro Góngora, artificial, afetado, sutil, hermético, e este segundo Góngora tornou-se o alvo das hostilidades de quase três séculos. Distinguiram o primeiro Góngora, "ángel de luz", do segundo, "ángel de tineblas", e explicaram a mudança por uma doença mental, senão pelo gosto da mistificação e até da mentira poética. Eis o ponto de vista dos classicistas dos séculos XVIII e XIX; concordou com eles a estética romântica, admitindo como poesia só expressões imediatas da emoção, banindo da poesia a inteligência construtora, como se isto fosse sempre artifício. Com efeito, Góngora é o contrário de todo romantismo. Seria classicista, se aceitasse a língua convencional da Renascença; em vez disso, resolveu criar nova convenção e nova língua, o que o expôs aos anátemas dos tradicionalistas. Mas a sua tradição é a da Renascença, que já exigiu a expressão das emoções em formas elaboradas para o gosto de leitores cultos, capazes de entender alusões eruditas e querendo ouvir coisas novas, inéditas, apreciando-as com compreensão técnica. Góngora é um grande técnico da poesia, um *virtuose* que sabe fazer tudo: poesia popular e poesia hermética. Se a poesia "gongórica" de Góngora é loucura, então há muito método nesta loucura, método renascentista e até classicista. A sintaxe complicada, formada segundo modelos latinos, serve para intensificar a sonoridade do verso e dar acento, às vezes novo sentido, às palavras empregadas. Também os neologismos de Góngora estão formados segundo as leis da lingüística greco-latina; em todo o caso, a escolha das palavras obedece à lei de não empregar jamais expressões vulgares ou lugares-comuns inadmissíveis ao lado de expressões aristocráticas e eruditas. A elaboração de metáforas inéditas serve mesmo para o fim da "elusión" das coisas ignóbeis deste mundo, substituindo-lhe os nomes por

---

A. Croce: "La poesia di Góngora". (In: *Critica*, XLII/5-7, 1944.)

Dám. Alonso: *Poesía española*. Madrid, 1950.

R. Jammes: *Études sur l'oeuvre poétique de Góngora*. Bordeaux, 1967.

perífrases metafóricas do mesmo valor semântico. Ao mundo baixo a poesia se refere só por alusão. "Alusión y elusión" é, segundo Dámaso Alonso, a fórmula da poesia de Góngora. Deste modo, Góngora constrói com os elementos da língua espanhola uma nova língua particular, para seu uso e o dos seus leitores, e tudo, nessa nova língua, obedece tão rigorosamente às suas leis intrínsecas que seria possível escrever uma gramática e sintaxe da língua de Góngora. Dámaso Alonso, na sua edição das *Soledades*, deu uma versão marginal do texto poético em prosa espanhola, à maneira como que se traduz de uma língua para outra. Góngora é um arquiteto de línguas.

Também é um arquiteto de estrofes e versos. Os seus sonetos são maravilhas de construção, constituindo cada um deles um mundo poético completo. Um soneto como aquele em honra da sua cidade de "Córdoba" –

"Oh excelso muro, oh torres coronadas..." –

condensa uma visão da Espanha; e aquele outro sobre a "Capilla de Nuestra Señora del Sagrario en Toledo", com o verso final –

"...en campo azul estrellas pisan de oro." –

condensa – segundo a observação feliz de Díaz Plaja – uma visão completa da arte barroca do seu século. Góngora empregou essa arte para fins superiores na fábula de "Polifemo y Galatea": para exprimir, de maneira mais impressionante, o contraste entre a força brutal do gigante e a beleza sutil da ninfa. É o conflito entre naturalismo e esteticismo, na sua alma e na sua poesia.

O naturalismo de Góngora é um fato. As suas poesias populares não são brincadeiras. Trata-se de emprego consciente de material folclórico ("Trepan los gitanos..."), quase como em García Lorca. O pio cônego da catedral de Córdova, que gostava tanto da música e do jogo de cartas, não vê esforço algum para evitar obscenidades grosseiras, e o cume do seu naturalismo folclórico é atingido por certas poesias religiosas, quase blasfemas, como a canção "En la Fiesta del Santísimo Sacramento", na qual expressões eucarísticas como "vuelta soberana" e "mudanza divina" rimam com a música dos sinos:

"A la dina dana dina, la dina dana,
vuelta soberana.
A la dina dana dina, la dana dina,
mudanza divina."

Numerosas dessas poesias religiosas estão na linguagem deturpada que os escravos pretos, na Espanha, empregavam, e Góngora domina essa língua tão soberanamente como a sua própria língua hermética. Em Góngora – a observação é de Vossler – há um grande humorista.

Mas os humoristas são, em geral, pessimistas, e Góngora é, como todos os grandes poetas espanhóis, um grande poeta da morte. "Descaminado, enfermo, peregrino...", assim ele se pinta a si mesmo num soneto; a sua imaginação está povoada de ("infames turbas de nocturnas aves" e de "urnas plebeyas, túmulos reales...";) corre-lhe a vida entre

"las horas que limando están los días,
los días que royendo están los años."

O fim "natural" do naturalismo é a decomposição.

Góngora continua enigmático. Na sua época, os admiradores do poeta responderam às acusações de doença mental ou mentira deliberada com grandes comentários explicativos, como as *Lecciones solemnes* (1630), de José Pellicer de Salas, e com a edição anotada das *Soledades* (1638-1648), por García de Salcedo Coronel, demonstrando que aquela poesia "abstrusa" do mestre tinha o mesmo sentido que a da Renascença. Em nossa época, Dámaso Alonso escolheu outro caminho de reabilitação, demonstrando a perfeita unidade estilística entre as "letrillas" e romances populares de um lado, e por outro lado, os sonetos, *Polifemo* e *Soledades*. A obra de Góngora constitui, portanto, um bloco homogêneo – "el gongorismo es la síntesis y la condensación intensificada de la lírica del Renacimiento; es decir, la síntesis española de la tradición poética greco-latina". Este resultado está em harmonia perfeita com as afirmações dos comentadores do século XVII. Apenas, desapareceu o público de "conhecedores" de então; e já não se compreende por que Góngora escondeu entre "alusión y elusión" – os pólos da sua arte metafórica – um pensamento nem sempre profundo e uma filosofia que não chega a ser filosofia. Já se fala em mera

"alquimia verbal", alquimia de palavras preciosas, transfiguração do mundo barroco das grosserias naturalistas e pessimismos fúnebres por meio de novas e fabulosas estruturas lingüísticas. A obra-prima da arte de Góngora seria a fábula de "Polifemo y Galatea", transcrição metafórica de um mito renascentista.

Mas a obra-prima de Góngora são as *Soledades*. O nome do poema lembra uma grande tradição da literatura espanhola: a poesia de solidão noturna, seja de resignação estóica, na "vida retirada", seja de escurecimento dos sentidos, no abismo da noite mística. O poema de Góngora é muito diferente: as suas "soledades" são as florestas e prados de um país desconhecido em que os náufragos encontram uma estranha civilização, meio de selvagens bárbaros, meio de pastores gregos. O leitor moderno perde-se nesta floresta abundante de poesia barroca como em labirintos inextricáveis, embora fascinantes. Mas Góngora não era confuso. O plano das *Soledades* – o poeta só deixou dois livros dos quatro projetados – compreendia uma "história ideal" da humanidade, através de várias fases: idade dos pastores, idade dos pescadores, idade de caça, idade "política". Em suma, uma antecipação de idéias de Vico, culminando uma utopia platônica. O poema poderia ser interpretado como idílio evasionista da Renascença; mas é um poema barroco, tentativa quase heróica de fundamentar a última civilização aristocrática por meio de um *ricorso* bárbaro, idéia estranha e anacrônica. Assim, os contemporâneos foram capazes de gostar da sua poesia, mas incapazes de compreendê-lo. Na solidão altiva e remota de uma poesia singular adormeceu o "novo mundo" das *Soledades*, do qual D. Luis de Góngora y Argote foi o Colombo.

A história da poesia espanhola do século XVII é a história do antigongorismo. Com exceção de poucos discípulos fiéis, todos hostilizavam o mestre ou a sua memória; e todos acabaram gongoristas, rendendo-se à expressão mais completa do elemento barroco da alma espanhola. Um desses gongoristas antigongoristas é Juan de Jaureguí[28]: a sua tradução do

28 Juan de Jaureguí, 1583-1641.
Edição das poesias em Biblioteca de Autores Españoles, vol. XLII.
Edição da tradução da *Pharsalia* (primeira publ. em 1684), Madrid, 1888.
J. Jordán de Urríes: *Biografía y estudio crítico de Juan de Jauregui*. Madrid, 1899.

*Aminta*, de Tasso, e a sua *Fábula de Orfeo*, bastam para desmentir-lhe o antigongorismo teórico. Gongorista pessoal, à sua maneira, é Jaureguí na poderosa tradução da *Farsália*, de Lucano, talvez a maior tradução em língua castelhana, perfeita expressão barroca do estocicismo, que é, desde Lucano e Sêneca, outro elemento essencial da alma espanhola.

Os gongoristas menores cultivaram aspectos parciais da poesia do mestre: Bocángel[29], igualmente engenhoso em "conceitos" eróticos e religiosos; Soto de Rojas[30], brilhante nas descrições gongóricas de florestas e jardins fantásticos; em Trillo y Figueroa[31], em quem rebentam as ambigüidades íntimas de Góngora, ora em erotismos delicados ora em obscenidades brutais, no idílio da "Fábula de Leandro" e na pompa barroca dos sonetos; Polo de Medina[32], grande colorista que Cossío redescobriu sob a fama de poeta satírico.

A veia popular de Góngora reaparece em Valdivielso[33], frade modesto, de uma religiosidade alegre e comovida, que já foi comparada à de Murillo. O processo poético de Valdivielso é o das traduções "a lo divino";

---

29 Gabriel Bocángel y Unzueta, c. 1608-c. 1658.
*Rimas* (1627); *Lira de las musas de humanas y sacras voces* (1635).
Edição por R. Benítez Claros, 2 vols., Madrid, 1946.
R. Benítez Claros: *Vida y poesía de Bocángel*. Madrid, 1950.

30 Pedro Soto de Rojas, c. 1585-1658.
Edições das poesias em Biblioteca de Autores Españoles, vol. XLII, e por A. Gallego Morell, Madrid, 1950.
A. Gallego Morell: *Pedro Soto de Rojas*. Madrid, 1948.

31 Francisco de Trillo y Figueroa, † c. 1665.
*Poesías varias, heroicas, satíricas y amorosas* (1652).
Edição por A. Gallego Morell, Madrid, 1951.
A. Gallego Morell: *Francisco de Trillo y Figueroa*. Granada, 1951.

32 Salvador Jacinto Polo de Medina, c. 1607-c. 1640.
Edição por J. M. Cossío, Madrid, 1931. (A introdução também foi publicada em: J. M. Cossío: *Siglo XVII*. Buenos Aires, 1939.)
A. J. González: *Jacinto Polo de Medina*. Madrid, 1895.

33 Fray José de Valdivielso, 1560-1638.
*Vida, excelencias y muerte del gloriosísimo Patriarca San José* (1604?); *Romancero espiritual del Santísimo Sacramento* (1612); *Doce actos sacramentales* (1622).
*Romancero*, edit. por M. Mir, Madrid, 1880.
*San José*, edit. em Biblioteca de Autores Españoles, vol. XXIX.

mas, em vez de introduzir sentido religioso em expressões profanas, dá aos sentimentos religiosos o sabor da canção popular. Em homenagem ao Sacramento do Altar, Valdivielso fez, em vez de odes ou sonetos, um romanceiro. O processo não deixa de ser barroco; e Valdivielso, autor de "autos sacramentales" ao gosto popular, concentrou as suas forças numa grande epopéia religiosa, celebrando são José, o patrono dos príncipes absolutistas e patriarcais do Barroco. O culto de são José faz parte da mística do Estado, sancionado pela política contra-reformista; e a epopéia de Valdivielso é o produto mais notável desse culto especificamente barroco.

Entre todos os gongoristas, o único que tem algo do gênio do mestre é uma poetisa: a religiosa mexicana Juana Inés de la Cruz.[34] Ela também se tornou vítima do equívoco: celebraram-se, quando muito, as suas poesias epigramaticamente espirituosas, brincadeiras de monja, que só podia aludir ao amor. Na verdade, esse amor era sensual e apaixonado, e em outros tempos teria levado a religiosa a um terrível conflito sentimental. As obras dramáticas de Inés de la Cruz – o auto sacramental *El cetro de San José*, o auto mitológico *El divino Narciso* que lembra as paisagens das *Soledades*, a comédia *Los empeños de una casa* – encobrem o conflito em construções calderonianas. O gongorismo de Inés de la Cruz serviu-lhe para exprimir, contra todas as inibições, "los efectos irracionales del amor", considerado como "confuso error"; foi Vossler quem salientou essas expressões da poetisa, descobrindo-lhe a ambigüidade, que é a fonte da sua poesia.

Jaureguí, o antigongorista em linguagem gongórica, é exemplo das confusões que cercaram, desde o começo, o culteranismo. Outro exemplo é o fato de Quevedo, antigongorista apaixonado, haver editado, em 1631, como antídoto contra o culteranismo, as poesias renascentistas de Francisco de La Torre, declarando essa poesia italianizante como "genuinamente espa-

---

34 Sor Juana Inés de la Cruz (Juana Inés de Asbaje), 1651-1695.
*Inundación Castálida de la única poetisa, musa décima* (1689/1700).
*Poesías*, edit. por E. Abreu Gómez, México, 1940.
A. Nervo: *Juana de Asbaje*. Madrid, 1910.
K. Vossler: *Die Zehnte Muse von Mexico, Sor Juana Inés de la Cruz*. Muenchen, 1934.
E. Abreu Gómez: *Sor Juana Inés de la Cruz*. México, 1934.

nhola". A reação classicista contra o gongorismo é uma mistura estranha de eruditismo humanístico e gosto popular, e mesmo no gosto popular há um elemento erudito, se bem que tipicamente espanhol: o estoicismo. Góngora é místico da Natureza e das coisas, andaluz dionisíaco. Quevedo é estóico sombrio; e Jaureguí traduziu a *Farsália* do estóico Lucano. Francisco de Rioja[35], ao qual os séculos atribuíram por engano a canção *A las Ruinas de Itálica* e *A Epístola Moral a Fabio*, é poeta menor. Nos sonetos morais e eróticos apenas se apresenta como um classicista erudito, hábil imitador de Horácio; as mais famosas das suas poesias, as *Silvas*, revelam mais sentimento da Natureza do que as éclogas renascentistas, quase a ternura anacreôntica do Rococó. Mas uma expressão como "vivir el tiempo escuro y breve" abre a perspectiva da melancolia estóica no fundo das distrações poéticas do erudito.

O reconhecimento das tendências estóicas no classicismo espanhol permite a compreensão da alta poesia dos irmãos Lupercio Leonardo de Argensola e Bartolomé Leonardo de Argensola[36]. Os sonetos dos irmãos divulgados pelas antologias, são horacianos, no estilo e no pensamento; poesia de lugares-comuns nobres: Menéndez y Pelayo colocou os Argensolas num lugar honroso na evolução da poesia horaciana na Espanha. Reparou-se, porém, a condensação escura, já quase gongorista, das expressões, em Lupercio; por outro lado, Azorín chamou a atenção para a serenidade virgiliana da *Epístola a Eraso*, de Bartolomé. Enfim, chegou-se a uma diferenciação mais

---

35 Francisco de Rioja, 1583-1659.
*Poesías inéditas* (1797).
Edição: Biblioteca de Autores Españoles, vol. XXXII.
A. Fernández Guerra y Orbe: "*La canción a las ruinas de Itálica" no es de Francisco de Rioja*. (Memorias de la Academia Española, I, 1870).
A. de Castro: "*La Epístola moral a Fabio" no es de Rioja*. Cádiz, 1875.

36 Lupercio Leonardo de Argensola, 1559-1613.
Bartolomé Leonardo de Argensola, 1562-1631.
Edição: Biblioteca de Autores Españoles, vol. XLII, e por J. M. Blecua, 2 vols., Saragossa, 1950/1951.
M. Menéndez y Pelayo: *Horacio en España*. Madrid, 1885.
O. H. Green: *The Life and Works of Lupercio Leonardo de Argensola*. Philadelphia, 1927.
J. Aznar Molina: *Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola*. Madrid, 1939.
J. M. Castro y Calvo: "Para una valoración diferencial de los Argensola". (In: *Ensayos y Estudios*. II, 1/2.)

exata das poesias dos irmãos, sempre confundidos, e dos motivos diferentes do seu classicismo. Lupercio, mais culterano que o outro, é um estóico pessimista, gongórico na expressão e antigongórico no pensamento. Bartolomé, humanista cristão de expressão claríssima, situa-se na companhia de Francisco de la Torre, a quem faz lembrar nos seus versos

> "Silencio y soledad, ministros puros
> De alta contemplación..."

É poeta de outras "soledades", antigongórico na forma, mas também anticlassicista no pensamento: é romântico. Romantismo melancólico em formas renascentistas, às vezes pomposas. É semelhante à sua a poesia ocasional do erudito Rodrigo Caro[37], que sobrevive nas antologias pela grave retórica da sua "Canción a las ruinas de Itálica": motivo de Du Bellay, colocado na paisagem arcádica de Poussin e expresso com a pompa barroca de um cortejo de "mil sombras nobles de su gran ruina". Não há figura mais barroca do que a do erudito confuso e vaidoso que foi Estebán Manuel de Villegas[38], tradutor de Horácio, Tibulo e Anacreonte. A poesia anacreôntica desse latinista pertence, pela forma e pelo espírito, à Arcádia italiana. Villegas, desprezado na sua época, será o ídolo dos árcades espanhóis do século XVIII, sem perceberem sua melancolia estóica, herança do Barroco, que continua o estilo nacional da Espanha. A tenacidade desse elemento nacional revelou-se em Solís[39]; nas suas comédias de costumes

---

37 Rodrigo Caro, 1573-1647.
A. Sánchez y Castañer: *Rodrigo Caro, estudio biográfico y crítico*. Sevilla, 1914.
Mig. Ant. Caro: *Rodrigo Caro*. Bogotá, 1947.

38 Estebán Manuel de Villegas, 1589-1669.
*Poesías* (1617).
Edição por N. A. Cortés (Clássicos Castellanos, vol. XXI), Madrid, 1913.
N. A. Cortés: Introdução da edição citada.

39 Antonio Solís y Ravadeneyra, 1610-1686. (Cf. nota 80.)
Comédias: *El doctor Carlino; El amor al uso; Un bobo hace ciento. – Historia de la conquista de México* (1685).
Edição das comédias: Biblioteca de Autores Españoles, vols. XIV, XXIII.
Edição da *História*: Biblioteca de Autores Españoles, vol. XXVIII.
D. E. Martell: *The Dramas of Don Antonio Solís*. Philadelphia, 1913.
J. M. Cossío: "Un caso de prosa culterana". (In: *Siglo XVII*. Buenos Aires, 1939.)

é tão antibarroco que se aproxima da maneira de Molière. Também a sua famosa *Historia de la conquista de México* é um monumento de classicismo pomposo; mas Cossío demonstrou bem, na disposição poética do material e nas particularidades do estilo, o gongorismo secreto.

"Enfin Malherbe vint", reza o famoso verso de Boileau, congratulando-se com a derrota do barroquismo francês pelo classicismo severo. O nome de Malherbe encerra convenientemente um capítulo sobre a poesia culterana. Assim o entenderam, acompanhando Boileau, os historiadores da literatura francesa, apresentando um quadro histórico mais ou menos da maneira seguinte: Malherbe, embora não grande gênio poético, teria iniciado a época do classicismo; infelizmente, só alguns discípulos lhe seguiram o exemplo, dos quais Maynard é o mais importante: contra a ditadura de Malherbe ter-se-ia revoltado o talento independente de Théophile de Viau; e os "précieux" do Hôtel de Rambouillet, marinistas impenitentes, não cuidaram de maneira alguma das normas malherbianas; até um realista burlesco, como Saint-Amant, pôde fazer gracejos talentosos; mas, enfim, venceu o bom gosto – "enfin Malherbe vint", mas não foi Malherbe, e sim Boileau.

A fraqueza dessa exposição é evidente. Vem a reforma de Malherbe, festejada como data histórica, e não resolve nada; apenas alguns discípulos lhe seguem o exemplo. A primeira metade do século XVII parece, segundo aquela apresentação, o período mais confuso da história literária francesa, cheio de poetastros insignificantes ou talentos enganados, e os efeitos da reforma classicista só se fazem sentir trinta anos depois da morte do reformador, em obras totalmente diferentes das suas. A conseqüência daquela exposição errada é que um grande poeta, Maynard, quase desaparece na sombra de Malherbe, ao passo que outros poetas notáveis, Brébeuf, Du Bois Hus, foram inteiramente esquecidos. Tudo isso do ponto de vista da historiografia oficial francesa, que, negando à literatura barroca a existência, teve de diminuir e como que esconder o Barroco francês.

A cronologia daquela exposição está certa; as relações entre os fatos literários, eis o que está tão embrulhado que a apreciação dos próprios fatos se torna inexata. Malherbe não esqueceu nunca os começos meio barrocos da sua carreira literária, e no fim da vida chegou a admirar Marino; Maynard, elogiado por Faguet como epigramatista espirituoso, e

por Sainte-Beuve como artista brilhante de lugares-comuns horacianos, é um grande poeta religioso: Théophile de Viau e Saint-Amant constituem verdadeiros "casos" de ambigüidade entre o sentimento trágico da vida e o burlesco, entre a melancolia e a obscenidade. Enfim, não se pensa em reabilitar os preciosos; mas eles ocupam o lugar honroso dos últimos poetas líricos da França antes do dilúvio de prosa do classicismo.

Como toda a poesia culterana, a francesa também procede da Renascença: no caso, da Pléiade. É possível distinguir três direções diferentes da evolução. Malherbe reagiu contra Ronsard, em particular contra o que havia nele de "dionisíaco", de "flamboyant"; a imitação de Tansillo, com a qual principiou, revela-lhe o gosto italiano, a pompa barroca disciplinada pelas formas clássicas. Do hermetismo ocasional de Jodelle e da imaginação agitada de Desportes provêm as particularidades de Maynard e o impressionismo poético de Du Bois Hus. Os "concetti" de Bertaut são a fonte do preciosismo de Théophile de Viau, com as conseqüências marinistas de Saint-Amant e do Hôtel de Rambouillet.

Malherbe[40] sobrevive como teórico da poesia classicista e como autor de algumas poucas odes, apresentadas nas antologias como amostras da nova arte. As *Stances à Du Périer sur la mort de sa fille* marca época na história da poesia francesa, mas não época muito feliz; se essa poesia de lugares-comuns, versificados com cuidados de professor de gramática fosse

---

40 François de Malherbe, 1555-1628.
*Les larmes de Saint-Pierre* (1587); *Ode au roi Henri le Grand sur la prise de Marseille* (1600); *Ode à Marie de Médicis sur sa bienvenue en France* (1600); *Stances à Du Périer sur la mort de sa fille* (1601); *Prière pour le roi Henri le Grand allant au Limousin* (1605); *Ode à la reine, Mère du roi* (1610); etc.
Edição por L. Lalanne, 5 vols. Paris, 1862.
G. Allais: *Malherbe et la poésie française à la fin du XVIe siècle*. Paris, 1891.
M. Souriau: *La versification de Malherbe*. Paris, 1912.
E. Faguet: *Histoire de la poésie française*. Vol. I: "Au temps de Malherbe". Paris, 1923.
R. Fromilhagne: *Malherbe. Technique et création poétique*. Paris, 1954.
R. Fromilhagne: *La vie de Malherbe*. Paris, 1954.
R. Winegarten: *French Lyric Poetry in the Age of Malherbe*. Manchester, 1955.
F. Ponge: *Pour un Malherbe*. Paris, 1965.

realmente um modelo, não haveria poesia francesa; e realmente, enquanto a autoridade de Malherbe foi reconhecida, não houve poesia francesa. (A tese de Ponge, que considera Malherbe como o maior dos poetas franceses e sua arte igual à de Bach, não me parece merecer discussão séria.) Os critérios de Malherbe não são poéticos, e sim estilísticos: clareza, sobriedade, pureza da língua, "dificuldades vencidas"; são noções da retórica. Um teórico da poesia, iniciando um século da prosa. Os começos de Malherbe, porém, foram diferentes. As *Larmes de Saint-Pierre* imitam as *Lagrime di San Pietro*, de Tansillo, e a versão é superior ao original, mais direta e mais sincera; chega a exprimir, de maneira barroca, pressentimentos fúnebres –

> "La nuit déjà prochaine à ta courte journée…"

A disciplina lingüística e métrica de Malherbe é um instrumento de arte barroca nas mãos de um ronsardiano atrasado e arrependido, que se revela só em raros momentos de erotismo ou de poesia noturna. As suas grandes odes políticas são peças oficiais, comparáveis aos quadros que Rubens dedicou à história contemporânea da família real da França. A poesia de Malherbe não está no estoicismo religioso sem relevo, das *Stances* –

> "Vouloir ce que Dieu veut est la seule science
> Qui nous met en repos." –

e sim em certas expressões simbólicas, bem ronsardianas:

> "... Aussi le temps a beau courir,
> Je la ferai toujours fleurir
> Au rang des choses éternelles."

A poesia de Malherbe – sem personalidade própria nem conseqüências – não tem a categoria de estilo pessoal; é apenas reação contra o Barroco dominante. Malherbe é o Chiabrera francês.

As poesias mais pessoais de Malherbe são as paráfrases de salmos bíblicos. Basta comparar um verso de D'Aubigné, como

> "... voulant chanter je ne rends que sanglots..."

com

"... cette majesté si pompeuse et si fière,
Dont l'éclat orgueilleux étonna l'univers..." –

para situar Malherbe. A sua poesia é a antítese da do seu grande contemporâneo D'Aubigné, mais disciplinada, mas pouco menos barroca; apenas é um outro Barroco o seu, o da disciplina da Contra-Reforma. A vitória incompleta da arte poética de Malherbe no seu tempo coincide com a vitória incompleta da Contra-Reforma, na França de Henrique IV; os decretos do concílio de Trento não foram reconhecidos, e os huguenotes ficaram. A disciplina de Malherbe chegou apenas a disciplinar a poesia católica do "humanismo devoto", dos poetas da Contra-Reforma de são Francisco de Sales e do Oratoire. Discípulo autêntico de Malherbe será Brébeuf. Mas esse papel histórico de Malherbe não pôde ser reconhecido antes de Brémond redescobrir essa poesia religiosa esquecida.

O grande poeta que Malherbe julgava ser, foi-o realmente Maynard[41]: fato obscuro na história literária, porque a posteridade só viu a adoção da disciplina malherbiana pelo pretenso "discípulo", sem perguntar por que adotava aquela disciplina. Sainte-Beuve elogiou-lhe a grandiosa visão, quase hugoana, do Universo que "tombera quelque jour", no fim dos lugares-comuns horacianos da "Ode à Alcippe"; outros descobriram a grave sabedoria política dos conselhos de paz no "Sonnet à Séguier"; outros, ainda, a melancolia dos "Regrets d'une grande dame"; e houve quem descobrisse a mística teresiana das suas poesias fúnebres:

"Dans le désert sous l'ombre de la Croix."

Mas esse mesmo Maynard é o poeta do erotismo brutal das *Poésies priapées*, nas quais até as sombras copulam – não há nada mais parecido com a poesia priápica dos Maynards e Viaus do que a poesia de Carew e Suckling, dos "cavalier poets", hoje tão valorizadas na Inglaterra, ao passo que a historiografia literária francesa prefere as reticências. Maynard é o

---

41 François Maynard, 1582-1646.
Edições por C. Garrisson, 3 vols., Paris, 1885/1888, e por F. Gohin, Paris, 1927.
Edição das poesias priapéias por P. Blanchemain, Genève, 1864.
Ch. Drouhet: *François Maynard, étude critique d'histoire littéraire*. Paris, 1909.

mais completo poeta barroco da literatura francesa. Desenvolveu com gênio superior os germes barrocos na poesia de Jodelle e Desportes; adotou a disciplina métrica e lingüística de Malherbe apenas naquele sentido em que Góngora permaneceu fiel à tradição greco-romana: para cristalizar as suas visões. Assim, conseguiu condensar os pressentimentos do seu último dia em versos como

> "...Et l'on verra bientôt naître du fond de l'onde
> La première clarté de mon dernier soleil."

Esta arte de Maynard não encontrou compreensão nem sucessores, a não ser aquele obscuro poeta provinciano Du Bois Hus[42], simbolista *avant la lettre*, perdido no meio de "décorateurs". Acabou assim a possibilidade de um Góngora francês.

Dos "concetti" e "pointes" de Bertaut provém o poeta que tinha a fibra de um Marino francês: Théophile de Viau[43]. Chamam-lhe poeta da natureza, quase romântico, porque cantou *Le Matin* e *La Solitude*. Mas o *Matin* é um idílio, digno de estar na *Sampogna*, e a *Solitude*, Viau só a procura para um encontro erótico da maior brutalidade. O elemento da poesia de Viau, que pareceu grosseiro à posteridade, é, na verdade, o marinismo, o mesmo estilo que, na sua tragédia *Pyrame et Thisbe* (1617), encantou os espectadores do Hôtel de Rambouillet: a mistura de paixão erótica e linguagem estilizada. O outro aspecto do marinismo, o burlesco, representa-o Saint-Amant[44]; por isso o classificaram entre os "realistas". Mas as suas po-

---

42 Pierre Du Bois Hus [séc. XIII].
*La Nuit des Nuits, le Jour des Jours, le Miroir du Destin* (1641).
Poesias in: St. J. Halgan, O. de Gourcuff, R. Kerviler: *Anthologie des poètes bretons du XVIIe siècle*. Paris, 1884.

43 Theóphile de Viau, 1590-1626.
Edição por R. de Gourmont, Paris, 1907.
C. Garrison: *Théophile et Paul de Viau, étude historique et littéraire*. Paris, 1899.
A. Adam: *Théophile de Viau et la libre-pensée française en 1620*. Paris, 1936.

44 Marc-Antoine de Gérard, sieur de Saint-Amant, 1594-1661.
*Les Visions* (1628); *Rome ridicule* (1643); *Albion* (1644); *Vers* (1646); *Moyse sauvé* (1653).
R. Audibert et R. Bouvier: *Saint-Amant, capitaine du Parnasse*. Paris, 1946.

esias sobre o queijo, o melão e outras coisas de solenidade duvidosa, estão na tradição de Berni, e aproximam-no de Achillini. O “romantismo” das suas poesias da Natureza e o humorismo das suas epopéias herói-cômicas têm a mesma fonte: a “fantasia” caprichosa e o oportunismo do “gusto del mondo”, como em Marino.

Aquela tragédia, *Pyrame et Thisbe*, de Théophile de Viau, marca uma época: foi representada no mesmo ano de 1617 em que se abriu o Hôtel de Rambouillet. Já desde 1611, Catherine de Vivonne, Marquesa de Rambouillet, costumava reunir no seu salão os literatos marinistas e as suas inspiradoras e leitoras, os “précieux” e as “précieuses”. Essa tentativa de manter na França o estilo do hedonismo aristocrático terminou junto com a independência dos aristocratas, quando se estabeleceu o poder absoluto da monarquia; o preciosismo foi vencido por Richelieu e Mazarin. A crítica de Boileau e o riso de Molière não passam de epílogos literários, nem sempre justos. Junto com um grupo de poetastros ridículos enterraram-se a poesia de Maynard, a memória dos poetas do “humanismo devoto”, e, por quase dois séculos, toda a possibilidade de uma poesia lírica em língua francesa. Mas durante uma geração, o preciosismo dominara. Teria sido um período inteiramente vazio da literatura francesa? Surgiu recentemente uma tentativa de reabilitação dos “précieux”[45], que não eram grandes poetas e prosadores, mas tampouco eram imbecis sem talento algum. Voiture[46], o verdadeiro “chefe” do Hôtel de Rambouillet, tornou-se famoso pelas suas cartas, que são epístolas literárias, cuidadosamente elaboradas; criou um gênero em que brilhará uma Sévigné, ela também não inteiramente livre de preciosismos (a famosa carta de 15 de dezembro de 1670, sobre o casamento de Lauzun, é “preciosíssima”). Voiture, por sua vez, é às vezes espirituoso como Voltaire ou Anatole France; e o gênero epistolar terá a sua importância especial na evolução do romance psicológico. Outra contribuição à futura arte psicológica dos romancistas e moralistas franceses é o romance heróico-galante dos Gomberville, La Calprenède,

---

45 G. Mongrédien: *Les précieux et les précieuses*. Paris, 1939.
R. Bray: *La preciosité et les précieux*. Paris, 1948.

46 Vincent de Voiture, 1598-1648.
E. Magne: *Voiture et l’Hôtel de Rambouillet*. 2.ª ed. 2 vols. Paris, 1929/1931.

Georges e Madeleine de Scudéry, que é a forma particularmente francesa da epopéia heróica barroca. Quando os poetas e pseudopoetas do século XVIII cultivavam a poesia anacreôntica, já não se lembravam que o melhor poeta anacreôntico entre a Pléiade e Chénier fora o Duque de Montausier, genro da Marquesa de Rambouillet, marido da segunda dama do "Hôtel", Julie d'Angennes. Outro "précieux" que ficou em ostracismo algo injusto é Gombauld[47]; sabia fazer sonetos, arrancando até ao hostilíssimo Boileau o verso:

"Un sonnet sans défaut vaut seul un long poème" –

e depois dele ninguém mais, na França, até Nerval, saberá fazer sonetos. Enfim o maior desmentido à crítica de Boileau é o caso de Benserade[48]. Entre 1651 e 1681, em pleno reinado de Corneille, Boileau, Molière e Racine, escreveu Benserade os versos que acompanharam os bailados da corte, versos espirituosos, brilhantes e, em certo sentido, admiráveis, de modo que até Lanson, o discípulo do tradicionalista Brunetière, os admirará. E os seus rondós mantinham uma tradição bem francesa, villonesca, de poesia.

O poeta mais famoso entre os "précieux" foi Chapelain[49]. Glória pouco durável: a sua obra mais pretensiosa, a epopéia *La Pucelle d'Orléans*, sucumbiu ao escárnio de Boileau. Contudo, entre as numerosas epopéias heróicas do Barroco francês é esta a mais séria, uma das expressões, se não

---

47 Jean Ogier de Gombauld, 1570-1666.
*Amaranthe* (1631); *Poésies* (1646).
L. Morel: *Jean Ogier de Gombauld, sa vie, son oeuvre*. Neuchâtel, 1910.

48 Isaac Benserade, 1612-1691.
Ballets: *Cassandre; Triomphe de l'Amour; Ballet des Saisons; Ballet Royal des Arts; Ballet des Plaisirs*, etc.
*Oeuvres* (1697).
E. Faguet: *Histoire de la poésie française*. Vol. III. Paris, 1927.
C. Silin: *Benserade and his Ballets de Cour*. London, 1940.

49 Jean Chapelain, 1595-1674.
*La Pucelle d'Orléans* (1656/1657).
A. Fabre: *Chapelain et nos deux premières académies*. Paris, 1890.
G. Collas: *Jean Chapelain*. Paris, 1912.

felizes pelo menos características, do patriotismo monárquico e religioso que constitui o fundamento espiritual do classicismo francês. Justamente em Chapelain se revela o parentesco entre a suntuosidade barroca e a pompa da corte de Luís XIII e Luís XIV. Com efeito, Chapelain é "précieux" e classicista ao mesmo tempo; coisa impossível, se a historiografia oficial tivesse razão. O autor de *La Pucelle d'Orleáns* escreveu em 1630, a *Lettre sur l'art dramatique*, com a qual começa o domínio das regras aristotélicas no teatro francês. E em 1638 foi Chapelain quem exprimiu *Les sentiments de l'Academie française sur le Cid*. O "précieux" Chapelain como porta-voz da "Academie française", isto não é mero acaso: foi ele um daqueles que idearam a instituição; esteve, em 1634, entre os primeiros membros dela; foi ele quem sugeriu aos companheiros o projeto do *Dictionnaire*. Chapelain é precursor de Boileau. Mas isso não quer dizer que Chapelain fosse classicista; quer dizer que elementos "preciosos", barrocos, se perpetuaram na crítica de Boileau e na arte de Racine e La Fontaine.

Entre as forças que perpetuaram o espírito barroco, encontram-se os jesuítas: Descartes, Corneille, Molière, Bossuet formaram-se nos colégios da Companhia, assim como inúmeros outros, que constituíram o ambiente literário. O mesmo aconteceu na Itália, Espanha, Bélgica, Áustria, Alemanha meridional, em todos os países da Contra-Reforma. Afirma-se que um espírito formado pelos jesuítas continua marcado por eles para sempre; pelo menos, a pedagogia jesuítica dispõe de instrumentos espirituais muito fortes para conseguir esse fim, dos *Exercitia* até os estudos latinos. Naquela época juntaram aos meios comuns da didática a força sugestiva de representações teatrais; e estas, por sua vez, apenas constituem parte da copiosa literatura jesuítica, verdadeira literatura internacional do Barroco, e – por mais completo que tenha sido o esquecimento em que caiu desde o século XVIII – uma literatura de grande importância histórica e estética.

Há muito que os historiadores das artes plásticas já não admitem a expressão "estilo jesuítico"; o que se chama assim é o Barroco que não foi criado nem sustentado apenas pelos jesuítas; os padres da Companhia preferiram, muitas vezes, formas mais sóbrias. O que importava aos jesuítas era a propaganda de certas idéias religiosas, filosóficas, sociais e políticas: arte e estilo eram meios, justificados por aquele fim. Daí o oportunismo literário

e artístico dos jesuítas, o mesmo oportunismo que se supunha em Góngora, e que existia realmente em Marino. Daí o emprego do estilo barroco, do estilo classicista ou até do estilo realista, conforme o ambiente. Quanto às representações teatrais, os jesuítas franceses obedecem às regras clássicas; os alemães e italianos criam o mais poderoso dos teatros especificamente barrocos. A intenção é sempre doutrinária. O teórico do teatro jesuítico, o jesuíta tcheco Jacobus Pontanus[50], é naturalmente aristotélico, pretende dar interpretação moral à catarse, justificar assim o hedonismo aristocrático; é aristotélico, mas também é marinista. Pontanus está envolvido nas discussões dos Speroni, Alessandros Piccolomini, Bulgarini, em torno da *Gerusalemme liberata* e do *Pastor fido*, nas confusões geradas pela interpretação aristotélica do verso horaciano "Aut prodesse volunt aut delectare poetae". Os jesuítas tomaram partido pelo "delectare" para o fim de "prodesse"; a conseqüência foi o "è del poeta il fin la meraviglia", de Marino, e neste sentido a literatura dos jesuítas é barroca, seja qual for o estilo empregado. O teatro jesuítico é, aliás, realmente uma "meraviglia"; quase não somos capazes, hoje, de imaginar os seus efeitos poderosos. Era um instrumento fantástico de reação psicológica para dissolver as tensões na alma do homem barroco.

O que já se disse sobre o teatro barroco – a perspectiva, a colaboração de todas as artes, o mundo de ilusão e sonho – e sobre a índole teatral da civilização barroca[51], aplica-se particularmente ao teatro dos jesuítas, constituindo parte de uma literatura inteira que a Companhia criou. O espírito teatral – a arte de compor os materiais em grupos cênicos, o desejo de produzir efeitos – encontra-se até nas obras de historiografia, das quais a mais "meravigliosa" é a história da própria Companhia, escrita pelo jesuíta italiano Daniello Bartoli[52]. Bartoli é antes um hagiógrafo, sem nenhuma crítica histórica, e os milagres, assim como as "maravilhas", acham-se tão acumulados que o leitor moderno perde, enfim, a paciência. Mas a leitura

---

50 Jacobus Pontanus S. J., 1542-1626.
*Poeticarum institutionum libri III eiusdem Tyrocinium poeticum* (1594).

51 Cf. "O problema da literatura barroca", notas 53 e 56.

52 Daniello Bartoli, 1608-1685.
*Storia della compagnia di Gesú* (1650/1660).
A. Belloni: *Daniello Bartoli*. Roma, 1931.

de alguns capítulos isolados revela em Bartoli uma capacidade extraordinária de agrupar os fatos para conseguir efeitos teatrais; a história do primeiro século da Companhia, que parece assunto de epopéia, decompõe-se em cenas dramáticas inesquecíveis, apresentadas num estilo que um crítico tão severamente classicista como Pietro Giordani considerou "altamente sugestivo e maravilhoso". Bartoli ainda hoje tem seus admiradores.

A literatura jesuítica em língua latina compreende todos os gêneros, refletindo as atividades múltiplas da Companhia. Jacobus Balde[53], jesuíta alemão e educador dos príncipes bávaros, escreve idílios bíblicos (*Judith*) e comédias populares (*Jocus serius*), tragédias (*Jephtias*) e sátiras contra os médicos (*Medicinae gloria*), uma Dança Macabra em estilo barroco (*De vanitate mundi*) e uma epopéia herói-cômica (*Batrachomyomachia*), e, finalmente, uma história da literatura neolatina em forma alegórica (*Castrum ignorantiae expugnatum*); o cume da versatilidade é um poema (*Drama georgicum*) sobre a paz vestfálica, escrito, não em latim, mas no dialeto do povo itálico dos oscos, extinto desde milênios e conservado apenas em inscrições fragmentárias. E com tudo isso é Balde um grande poeta lírico, manejando o latim como uma língua viva, e superando pela originalidade barroca os próprios romanos. O jesuíta polonês Sarbievius[54], que redigiu a forma atual dos hinos do breviário, é poeta ainda maior, imitando Horácio, mas enchendo os metros latinos de sentido até lhe saírem versos herméticos; Herder e Goethe o admiraram, Gourmont considerou-o "merveilleux", e vanguardas poéticas do futuro o redescobrirão.

Os jesuítas não foram os primeiros que escreveram peças para representação nas escolas. Para melhor exercício no uso da língua latina

---

53 Jacobus Balde, 1604-1668.
*Lyrica; Silvae; Batrachomyomachia; Solacium podagricum; Medicinae gloria; Jephtias* (1637); *Jocus serius* (1629); *Judith; Elegiae; Urania victrix; De vanitate mundi; Drama georgicum* (1649); *Castrum ignorantiae expugnatum*.
J. Bach: *Jakob Balde*. Freiburg, 1904.

54 Mataeus Kasimir Sarbievski (Sarbievius), 1595-1640.
*Odae* (1625).
F. M. Mueller: *De Mathia Casimiro Sarbievio Polono S. J. Horatii imitatore*. Muenchen, 1917.
J. Oko: *Maciej Kazimierz Sarbievski, poeta sacro*. Warszawa, 1923.

os humanistas já deram à mocidade peças de Plauto e Terêncio para representar; mas na época da Reforma e Contra-Reforma já não se toleravam os episódios amorosos do teatro romano: era preciso fazer outra coisa, de conteúdo religioso ou pelo menos moral. O holandês Georgius Macropedius (†1558) dramatizou *Adam*, *Josephus* e *Lazarus*, e deu no *Hecastus* uma versão latina do *Everyman*. O *Acolastus de filio prodigo* (1529), do holandês Gulielmus Gnaphaeus, foi representado na Europa inteira. O escocês Georgius Buchanan (1506-1582), professor em Coimbra, tornou-se famoso entre católicos e protestantes pelo *Jephta* (1554). Até os protestantes alemães descobriram a utilidade do teatro escolar para fins de propaganda religiosa: Thomas Naogeorgus deu, no *Mercator* (1540), um panorama vivíssimo das discussões religiosas da época, e apresentou, no *Pammachius* (1538), o Papa como Anticristo. O objetivo satírico ou pedagógico do "drama escolar" – que foi nos séculos XVI e XVII cultivado em todos os países europeus – não deixa muito lugar para o desenvolvimento de qualidades dramáticas. Uma flor solitária é, porém, o *Avarento*, do vigário dinamarquês Ranch[55]: a punição do mísero tem sabor pirandelliano; porque ninguém o quer conhecer, começa a duvidar da sua identidade pessoal.

O objetivo do teatro jesuítico é de ordem pedagógica: propaganda da fé. Os mistérios da Idade Média tinham, no fundo, o mesmo fim: apresentar aos espectadores, em forma visível e quase palpável, os mistérios do Credo. Mas os assuntos não são os mesmos; até certo ponto os jesuítas respeitam a opinião protestante que não admite a representação de Deus e dos seus santos por criaturas humanas. Preferem-se, para a adaptação cênica, as histórias do Velho Testamento, nas quais há mais paixão humana e conflito dramático, e as lendas medievais, com as suas peripécias milagrosas. O tempo já não é o da fé medieval, unânime; é preciso combater os heréticos e demonstrar a vitória da Igreja. Segundo a doutrina política dos jesuítas, essa vitória se consegue pela aliança com as monarquias absolutas. O público das representações são os alunos, filhos

---

55 Hieronymus Justesen Ranch, 1539-1607.
*Karring Nidding*.
Edição por S. Birket Smith, Kjoebenhavn, 1876.

da aristocracia, e os pais dos alunos. O teatro eclesiástico medieval era da burguesia urbana; o teatro jesuítico pretende induzir a classe dirigente, a aristocracia barroca, a aliar-se à Igreja: é o teatro político. Por isso, gosta de assuntos históricos, até da história contemporânea, oferecendo oportunidade de acompanhar os sofrimentos, a luta e a vitória da Igreja. No teatro dos jesuítas aparecem, ao lado de Herodes, de Ester, de Judite e dos Macabeus, Joana d'Arc e Egmont, D. Carlos e o falso Demétrio, Maria Stuart e Wallenstein. A verdade do assunto histórico ajuda a verossimilhança dos conflitos psicológicos representados no palco. Até então, o teatro europeu dramatizou, segundo o modelo dos antigos, o mito, ou quando muitos assuntos da história da Antiguidade que já tinham valor de mitos. A introdução do assunto histórico moderno é um passo decisivo: significa a transformação da tragédia mitológica em tragédia moderna. Os jesuítas tiveram de dar esse passo, porque o mito não permite interpretação moralista; e todo teatro barroco – o espanhol, o inglês, o francês, o holandês – acompanhou-os nisso. A conclusão também é idêntica, no *Belisar* e *Cenodoxus* dos jesuítas, assim como em *Vida es sueño*, *Macbeth*, *Cinna* e *Polyeucte*: a vaidade deste mundo, o pessimismo em face da vida e das suas ilusões. É uma conclusão barroca. O mundo inteiro é apenas um teatro, *El gran teatro del mundo*, e o palco dos jesuítas é um enorme símbolo em que estão representados Céu, Terra, e Inferno, lutando pela alma do homem. É um teatro cósmico.

O palco dos Mistérios medievais era também um teatro cósmico, apresentando o "Triregno" de Dante. Mas os jesuítas substituem a simultaneidade da cena pela perspectiva, que permite realizar qualquer ilusão óptica. O teatro dos jesuítas apresenta ilusão e é ilusão, ao mesmo tempo. Na *Pratica di fabbricar scene e machine nei teatri* (1637), de Niccolò Sabbatini, ensina-se o uso de máquinas para erguer personagens às nuvens e devorar decorações pelo fogo, e mil outros segredos teatrais, dos quais alguns se perderam e hoje já não podem ser empregados. O luxo da arquitetura cênica é incrível. Ludovico Ottavio Burnacini (1636-1707) desenhou, para as representações da Companhia, salas tão imensas que não caberiam em nenhum palácio real, escadas que se perdem no infinito, florestas e lagos no palco. A imaginação espacial de Ferdinando, Giuseppe e outros membros da família Galli-Bibbiena quase zomba das possibilidades da re-

alização[56]. Fogos de artifício e bailados começam a preponderar, sufocando a palavra e só admitindo o acompanhamento pela música. O texto latino, compreensível a uma parte cada vez menor dos espectadores, é sucessivamente suplantado por árias e coros. Quando, no começo do século XVIII, a propaganda da fé é vencida pela indiferença religiosa, está pronta a ópera.

O teatro latino dos jesuítas é uma arte internacional, de todos os países católicos; somente na própria Espanha o teatro jesuítico quase desaparece ao lado do teatro nacional, enquanto que em Portugal o padre Luís da Cruz (1558-1604) se tornará famoso como autor de *Sedecias*, *Manassés* e outras tragédias bíblicas. A prioridade cronológica cabe ao Collegium Romanum dos padres da Companhia, em Roma[57]: teatro dos Bernardino Stefonio, Alessandro Donati, Vicenzo Guinicci. Mas é dramaturgo mais importante que esses padres italianos um discípulo deles, Federico della Valle[58]. Caiu, mais tarde, em esquecimento completo, sendo redescoberto, só três séculos depois, por Benedetto Croce. Não é um Shakespeare do "Seicento". Mas sua *Judith* não está longe de ser uma obra-prima.

Há teatro jesuítico em toda a parte, entre os checos (František Bohomolec e Karel Kolczawa) e poloneses (Gregorius Knapski)[59], e nas colônias americanas. O "oportunismo barroco" dos jesuítas revela-se na França, no Collège La Flèche, no Collège Clermont (depois Louis le Grand), em Paris, no colégio de Rouen, onde Corneille estudou[60]. Após os começos em estilo "romano" com as peças do teólogo Dionysius Petavius e o famoso *Hermenegildus*, de Nicolas Caussin (1583-1651), os padres franceses aco-

---

56 J. Gregor: *Wiener szenische Kunst*. Wien, 1924.
A. Nicoll: *The Development of the Theatre*. London, 1937.

57 G. Gnerghi: *Il teatro gesuitico ne'suoi primordi a Roma*. Roma, 1907.

58 Federico della Valle, 1565-1628.
*Judith; Esther; La Reine di Scozia*.
Edição por C. Filosa, Bari, 1939.
B. Croce: "Le tragedie di Federico della Valle". (In: *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del seicento*. Bari, 1931.)

59 E. Stender: *Das Jesuitendrama bei den Slawen*. Praha, 1931.

60 E. Boysse: *Le théâtre des Jésuites*. Paris, 1880.
P. C. de Rochemonteix: *Un collège des Jésuites au XVIIe et XVIIIe siècle. Le collège Henri IV de La Flèche*. Le Mans, 1889.

modaram-se ao gosto classicista, adotando até a língua francesa. Antoine du Cerceau, na comédia *La défait du solécisme*, põe processos molièrianos a serviço do ensino gramatical, e Charles Porée (1675-1738), em peças como *Brutus*, *Agapitus*, *Regulus*, compete com Corneille; o padre Porée, aliás, foi, no Collège Louis le Grand, o professor de Voltaire.

O teatro jesuítico celebrou os seus maiores triunfos na Alemanha meridional e na Áustria[61], na pátria da heresia luterana e no centro do Império católico dos Habsburgos. Em Viena, a cena era no próprio palácio imperial; em Munique, o colégio dos jesuítas era o maior edifício do continente europeu, maior do que o Escorial. E havia os inúmeros colégios das províncias austríaca e bávara, cidadezinhas transformadas em centros da mais esplêndida arte teatral, em Leoben e Steyr, Ingolstadt e Donauwoerth e tantas outras.

Depois do teórico Jacobus Pontanus e do padre muniquense Jacobus Gretser (1562-1625), que impressionou com uma *Hester*, aparece o maior dos dramaturgos jesuítas: Jacobus Bidermann[62]. O seu assunto permanente é aristotélico: a vitória da razão, informada pela fé, sobre as paixões do homem. A história é o tribunal de Deus; anjos e demônios intervêm, fantasmas aparecem, figuras da mitologia e do Velho Testamento apresentam-se como alegorias, Céu e Inferno se abrem, e todo esse aparelho imenso para demonstrar que

> "Vita enim hominum
> Nil est nisi somnium."

---

61 Rica coleção de matérias dessa arte teatral, durante muito tempo esquecida, em: B. Duhr S. J.: *Geschichte der Jesuiten in den Laendern deutscher Zunge*. 6 vols. Freiburg, 1907/1928.
W. Flemming: *Geschichte des Jesuitentheaters in den Ländern deutscher Zunge*. Berlin, 1923.
E. Haller: *Das österreichische Jesuitendrama*. Weimar, 1931.

62 Jacobus Bidermann, 1578-1639.
*Cenodoxus* (1602); *Belisar* (1607); *Josephus, Aegypti Prorex* (1615); *Jacobus Calybita* (1618); *Jacobus Usurarius*; *Cosmarchia; Philemon Martyr*.
*Opera* (Muenchen, 1666).
W. Flemming: *Das Ordensdrama*. Leipzig, 1930.
D. G. Dyer: *Jacobus Bidermann*. Cambridge, 1950.

Assim canta o "coro dos mortos" na maior tragédia do teatro jesuítico, o *Cenodoxus*, de Bidermann, história de um doutor da Universidade de Paris, famosíssimo pela erudição teológica, que *in extremis* se revela como malvado perverso. Na terra, o agonizante é absolvido pelo clero, mas nos ares os demônios vencem, e a alma do morto sabe que está condenada. A impressão que essa tragédia produziu não foi mais profunda que a de *Josephus*, representada em Munique, "flentibus principibus nostris omnibus", e do *Belisar*, tragédia da desgraça política. A confusão intencional e terrificante entre ilusão e realidade repete-se no *Philemon Martyr*, história do ator romano que desempenhou no circo o papel do cristão e se converteu durante a representação, caindo logo como mártir: Massinger e Rotrou trataram o mesmo assunto. A peça mais estranha de Bidermann e do teatro jesuítico inteiro é a *Cosmarchia*, peça política, passando-se num país exótico em que todo o ano é destronado um rei. A impressão que causou o *Johannes Calybita*, glorificação do estoicismo barroco de mártires, quando um público de crentes viu a peça no dia da Ressurreição, na cidade de Munique, assediada pelos heréticos, nunca mais poderá ser imaginada.

Bidermann gostava de incluir nas tragédias cenas de humor popular. Mas a função da comédia jesuítica não é o mero contraste; tem também sentido político. Jacobus Masen (1606-1681) tratou no *Rusticus imperans* (1664) o velho tema do camponês bêbedo e adormecido ao qual fazem crer que é rei, para despertá-lo cruelmente no dia seguinte; Shakespeare apresentou esse motivo preferido do Barroco no prelúdio da *Taming of the Shrew*. É, mais uma vez, uma peça da ilusão do mundo, demonstrando ao mesmo tempo a inviolabilidade da hierarquia social. No século XVIII, a mesma história aparecerá no *Jeppe pa bjerget*, de Holberg, mas então já com sentido pré-revolucionário.

Ao cúmulo do ilusionismo chegam os "ludi caesarei" da corte de Viena, nos quais Avancinus[63] celebrou com luxo enorme de arquiteturas, máquinas, bailados e música, a vitória da aliança entre Igreja e Monarquia.

---

63 Nicolaus Avancinus, 1612-1686.
*Theodosius Magnus* (1654); *Constantinus Magnus* (1659); *Cyrus* (1673); etc.
N. Scheid: *Avancinus als Dramatiker*. Wien, 1913.

Mas isto já é quase ópera; e, com efeito, vários textos de Avancinus serviram de libretos aos compositores italianos da corte dos Habsburgos.

O teatro dos jesuítas espanhóis é de importância muito menor. Preferiram apoderar-se do teatro nacional, e não é acaso que as peças espanholas deram a muitos críticos estrangeiros, de Holland a Meredith, a impressão de óperas faladas. Aos próprios espanhóis do racionalismo o teatro nacional parecia absurdo; os românticos entusiasmaram-se pelo lado fantástico das velhas peças. Depois, descobriu-se o fundo popular do teatro espanhol: revelou-se a grandeza de Lope de Vega. Calderón, mais fantástico e mais musical, caiu em descrédito. Foi reabilitado pelo reconhecimento da estrutura ideológica do seu teatro. Resta acrescentar que Lope de Vega e Calderón foram alunos dos jesuítas, e que o terceiro dos três maiores dramaturgos, Tirso de Molina, deu a uma coleção de obras suas um título que revela toda a teoria aristotélico-jesuítica do teatro: *Deleitar aprovechando*. A história do teatro espanhol é a história da transformação de um teatro popular e nacional em teatro ideológico e jesuítico, terminando em ópera.

O teatro espanhol[64] gozava de uma liberdade que nem o teatro inglês contemporâneo conheceu: Bíblia, vidas de santos, mitologia, história greco-romana, medieval e contemporânea, espanhola e estrangeira, novelas eróticas, histórias de espectros, contos árabes – tudo serve, tratado com a maior liberdade cênica, sem consideração de tempo ou espaço, condensando-se histórias seculares de impérios em poucas "jornadas", representando-se entre três paredes de madeira países e continentes inteiros, com o Céu em cima e os demônios embaixo. O teatro espanhol parece o menos convencional de todos. Na verdade, observa rigorosamente duas convenções: o anacronismo e a tipologia. Aqueles assuntos variadíssimos não são tirados das fontes, da Bíblia, da literatura antiga, das obras de historiografia, mas

---

64 A. von Schack: *Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien*. 2.ª ed. 4 vols. Frankfurt, 1874. (Tradução espanhola por E. Mier. Madrid, 1885.)
N. Diáz de Escobar e A. Lasso de la Vega: *Historia del teatro español.* Barcelona, 1924.
L. Pfandl: *Geschichte der spanischen Nationalliteratur in ihrer Blütezeit*. Freiburg, 1929.
A. Valbuena Prat: *Literatura dramática española*. Barcelona, 1930.

de livros edificantes, de "romances" populares, de contos – principalmente daquele depósito inesgotável de enredos que são as coleções de contos da Renascença italiana. Tudo é interpretado, anacronicamente, do ponto de vista do narrador popular; tudo se passa como se fossem acontecimentos nas ruas de Madri e Sevilha. É teatro popular, cheio de ingenuidade, da estirpe de Gil Vicente; apenas, a cena é o mundo inteiro de então, Espanha, Portugal e Itália, França, Flandres, Alemanha, Áustria, Inglaterra, as Américas, lembrando-nos que a monarquia espanhola compreendia dois continentes e que soldados espanhóis lutavam em todos os países. O teatro espanhol é teatro popular, aproveitando-se, através da novelística italiana, da amplitude do mundo da Renascença. Daí os anacronismos grosseiros e o sabor popular. Daí a liberdade cênica, própria de um teatro novelístico, dramatizando novelas e romances sem se preocupar com as leis da condensação dramática. Daí a variedade. Mas, apesar da variedade, o teatro espanhol é monótono. Sempre os mesmos reis e fidalgos, sempre os mesmos sedutores e damas, os mesmos palhaços, e – o que é pior – sempre os mesmos motivos de ação: fanatismo católico, patriotismo monárquico, paixão sexual desenfreada e um conceito fetichista da honra pessoal. Nos milhares de peças que o teatro espanhol nos legou, é sempre a mesma coisa. Daí aquela impressão de um movimento frenético e absurdo sem finalidade; a Meredith lembrou um bailado de títeres.

Com efeito, o teatro espanhol é todo movimento; com isto, cumpre, aliás, a suprema lei da arte teatral. O teatro espanhol não pretendia fazer outra coisa senão pôr em movimento, representar em imagens vivas o que todo espanhol sabia e sentia. Por isso, todas as personagens, mesmo de tempos ou países longínquos, são espanhóis autênticos, e todos os motivos da ação são conceitos espanhóis: Igreja e rei, hedonismo aristocrático e naturalismo popular, sensualidade ardente e penitência contrita, entusiasmo religioso e estoicismo fatalista, ilusões loucas e desilusão pessimista – de onde resulta a popularidade imensa desse teatro nacional. Esses conceitos, representados nos palcos de Madri e Sevilha do século XVII, são expressões atuais do caráter permanente da alma espanhola: expressões do Barroco; por isso, os motivos populares são capazes de se transformar em alegorias e símbolos do *Gran teatro del mundo* do Barroco. Não é possível tratá-los satisfatoriamente senão à maneira do teatro jesuítico; os conflitos,

no palco, entre a "ideologia nacional" e a realidade, são resolvidos segundo a "casuística teatral" dos jesuítas.

Deste modo, o teatro espanhol é a síntese de um teatro popular e de um teatro ideológico; os seus pólos são Lope de Vega e Calderón, pólos entre os quais a história do teatro espanhol oscila, sem apresentar evolução propriamente dita. As diferenças entre os autores são puramente individuais, e a "heresia" dramatúrgica do isolado Ruiz de Alarcón passou sem conseqüência. Evolução, na história do teatro espanhol, já significa decadência: a contaminação dos motivos populares pelos conceitos ideológicos e a dos conceitos ideológicos pela realidade antibarroca e, por conseqüência, antiespanhola, esvaziaram os símbolos e transformaram o teatro espanhol em movimento sem finalidade, em bailado mitológico e, afinal, em ópera.

O criador daquela síntese entre teatro popular e teatro ideológico, aristocrático-católico, é Lope de Vega[65]; o criador, portanto, do teatro

---

65 Lope Félix de Vega Carpio, 1562-1635.

Teatro, segundo a classificação de M. Menéndez y Pelayo:

Autos: *De los cantares; La locura por la honra; Las aventuras del Hombre; Del Nacimiento; El viaje del Alma, del Pan y del Palo; Hijo pródigo*; etc.

Comédias de santos: *La buena guarda; La fianza satisfecha; Barlaam y Josafat; Hermosa Ester; Lo fingido verdadero; La creación del mundo; El animal profeta; El serafín humano; San Isidro labrador;* etc.

Comédias pastoris: *El verdadero amante; Belardo el furioso*; etc.

Comédias mitológicas: *Adonis y Venus; El marido más firme; Perseo; Felisarda; Laberinto de Creta;* etc.

História antiga e estrangeira: *Contra valor no hay desdicha*; *Esclavo de Roma*; *Roma abrasada; Imperial de Otón; El rey sin reino; Gran duque de Moscovia; Duque de Viseu; Reina Juana de Nápoles; El cuerdo loco*; etc.

História (e lenda) espanhola: *Amistad pagada; Comedia de Bamba; Las famosas Asturianas; El último godo; Los prados de León; Mocedades de Bernardo del Carpio; Casamiento en la muerte; Conde Fernán-Gonzalez; Bastardo Mudarra; El mejor alcalde el rey; La desdichada Estefania; Las paces de los reyes y Judía de Toledo; La estrella de Sevilla; Lo cierto por lo duvidoso; El rey D. Pedro en Madrid; Audiencias del rey D. Pedro; La niña de Plata; Los Ramírez de Arellano; Porfiar hasta morir; Los novios de Hornachuelos; Peribañez; El caballero de Olmedo; Fuente Ovejuna; Los comentadores de Córdoba; Remedio en la desdicha; El mejor mozo de España; La santa Liga; La serrana de la Vera; Alcalde de Zalamea; El aldeguela; Marqués de las Navas; El nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*; etc.

espanhol nacional. Os seus apelidos, "Fénix de la España" e "Monstruo de la naturaleza", referem-se à sua fertilidade literária fabulosa. Não é possível verificar exatamente o número das suas peças; a verdade parece estar entre 1200 e 1500. E há ainda vários volumes de poesia lírica e algumas epopéias

---

Dramas: *El villano en su rincón; El castigo sin venganza*; etc.
Comédias: *El acero de Madrid; El anzuelo de Fenisa; Amar sin saber a quién; Noche toledana; Las flores de D. Juan; La quinta de Florencia; La dama boba; Melindres de Belisa; Los milagros del desprecio; El mayor imposible; Marqués de Mantua; Los tres diamantes; El piadoso veneciano; El remedio en la desdicha; El rufián Castrucho; Hermosa fea; El perro del hortelano; El vaquero de Moraña; Si no vieran las mujeres*; etc.
Teatro: 25 vols. (1604/1647) (cf. nota 76).
Edição por J. E. Hartzenbusch (Biblioteca de Autores Españoles, vols. XXIV, XX) (112 peças.)
Edição da Academia Española, por M. Menéndez y Pelayo, 15 vols. Madrid, 1890/1913; Suplemento, edit. por E. Cotarelo y Mir, 13 vols., Madrid, 1916/1928.
Outras obras: *Obras sueltas*, edit. por L. Sancha, 21 vols. Madrid, 1776/1779.
Poesias líricas: *Rimas* (1609); *Rimas sacras* (1614); *Romancero espiritual* (1624); *Laurel de Apolo* (1630).
Edição por F. J. Montesinos, 2 vols. Madrid, 1926/1927.
Epopéias: *La Dragontea* (1598); *La hermosura de Angélica* (1602); *Jerusalén conquistada* (1609); *La corona trágica* (1627).
Edição da *Jerusalén conquistada* por J. Entrambasaguas y Peña, Barcelona, 1935.
Epopéia herói-cômica: *La Gatomaquia* (1634). (Edição moderna, Col. Universal, Madrid. 1902.)
Pastorais sacros: *San Isidro* (1599); *Los pastores de Belén* (1612).
Pastorais: *Arcadia* (1598).
Romances: *El peregrino en su patria* (1604); *La Dorotea* (1632).
Edição da *Dorotea* por Am. Castro, Madrid, 1913.
*Arte nuevo de hacer comedias* (1609).
F. Grillparzer: *Studien zum spanischen Theater*. Stuttgart, 1874.
M. Menéndez y Pelayo: Prólogos da edição citada. Vols. II-IV, Madrid, 1890/1913. (Novamente publicadas em: *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*. 2 vols. Madrid, 1919.)
J. Fitzmaurice Kelly: *Lope de Vega and the Spanish Drama*. Glasgow, 1902.
R. Schevill: *The Dramatic Art of Lope de Vega*. Berkeley (Calif.), 1918.
H. A. Rennert e Am. Castro: *Vida de Lope de Vega*. Madrid, 1919.
M. Carayon: *Lope de Vega*. Paris, 1929.
K. Vossler: *Lope de Vega und sein Zeitalter*. Muenchen, 1933.
J. Jiménez Rueda: *Lope de Vega, ensayo de interpretación*. México, 1935.

e romances. Lope é o autor mais fértil da literatura universal. Atividade tão espantosa não se imagina à maneira de Flaubert ou Mallarmé; Lope de Vega é um improvisador genial, escrevendo rapidamente para o consumo dos teatros ou para desabafar os seus casos sentimentais, que não eram poucos; a vida do "monstruo de la naturaleza" também é monstruosa. Estudos no colégio dos jesuítas, aventuras amorosas, raptos e fugas, vida de estudante em Alcalá; novas aventuras eróticas, uma das quais, com Elena Osorio, é menos honrosa e tem conseqüências graves; serviço militar na armada que sofreu a grande derrota pelos ingleses; casamento com Isabel, vida com a concubina Antonia Trillo, segundas núpcias com a atriz Micaela; depois, Lope estuda teologia, recebendo ordens sagradas, continuando os amores, que alterna com terríveis exercícios ascéticos, até à morte edificante. O dinamismo dessa vida manifesta-se em toda a parte da sua obra: uma obra exuberante, estrondosa, variadíssima, com todas as retumbâncias do Barroco. Mas é um Barroco sem ideologia rígida nem racionalismo erudito, sem angústia mística nem naturalismo cruel: um Barroco imperfeito. Por isso, Lope de Vega foi, no seu tempo, o dramaturgo preferido de Quevedo e de todos os que se opunham ao gongorismo, enquanto, no século XIX, os românticos, embriagados com a descoberta da literatura barroca na Espanha, ficaram perplexos em face de Lope de Vega.

Os românticos alemães, ingleses, franceses, do começo do século XIX, estavam cheios de entusiasmo por Calderón; Lope parecia-lhes um precursor bastante imperfeito. Só o poeta austríaco Franz Gillparzer, mais perto da Espanha pela tradição barroca do teatro popular de sua cidade natal, Viena, reagiu contra o culto exagerado de Calderón, exaltando a arte espontânea e o espírito popular em Lope de Vega. Esse ponto de vista venceu pela autoridade de Menéndez y Pelayo; e hoje Lope de Vega é geralmente considerado como a expressão mais completa da alma espanhola, fonte inesgotável de inspirações populares.

---

J. Entrambasaguas y Peña: *Vida de Lope de Vega*. Barcelona, 1936.

S. Griswold Morley: *The Chronology of Lope de Vega's Comedias*. New York, 1940.

R. de Arco y Garay: La *sociedad española en las obras dramáticas de Lope de Vega*. Madrid, 1942.

J. Entrambasaguas y Peña: *Estudios sobre Lope de Vega*. Madrid, 1946.

Lope de Vega é o herdeiro de Gil Vicente. Credulidade infantil, crítica irreverente, religiosidade comovida sem fanatismo, alegria ingênua, ignorância fabulosa quanto às coisas estrangeiras e conhecimento estupendo quanto às tradições e costumes populares: eis o lado medieval, pré-barroco, de Lope de Vega. Encarna e representa a nação inteira, não apenas a elite culta; por isso, Lope de Vega é hostil à poesia dessa elite, ao gongorismo. Em sua obra são numerosíssimas as passagens polêmicas e satíricas contra Góngora e os seus discípulos. Na verdade, Lope de Vega como improvisador espontâneo teria sido incapaz de elaborar, com arte e erudição, poesias como as de Góngora. Lope de Vega é um grande poeta lírico, mas de outra estirpe: é grande na emoção simples e comovida da sua religiosidade sincera, das suas paixões eróticas, da maledicência contra inimigos. Tinha plena consciência da sua índole, e justamente no interessantíssimo romance autobiográfico *La Dorotea*, onde confessa com a maior sinceridade o capítulo mais escuro da sua vida, a aventura com Elena Osorio, é que são mais freqüentes também as confissões literárias e polêmicas contra Góngora. O que causa estranheza, porém, é o estilo conceituoso da sua prosa e a freqüência de versos autenticamente gongóricos na sua obra inteira. Como teórico, Lope detestava o gongorismo; como poeta, não foi capaz de aplicá-lo; como improvisador, sucumbiu à moda literária da sua época, incapaz de evitar o gongorismo. Lope não é, como Gil Vicente, poeta renascentista; perpetua as tradições medievais do gótico "flamboyant", pré-barroco; pertence, apesar de tudo, ao Barroco, se bem que de maneira imperfeita. Como escritor popular e meio medieval, conserva o espírito democrático dos tempos do Cid e dos feudais, gosta da independência do camponês em sua casa (*El villano en su rincón*); mas esse espírito de independência transforma-se-lhe em conceito barroco da Honra. É Lope, e não Calderón, quem criou o fetiche "Honra", tão típico do teatro espanhol. Como escritor popular, Lope de Vega não se cansa de representar costumes regionais e das diferentes classes da sociedade; mas o espírito aristocrático – todos os espanhóis livres são *hidalgos* – impõe-lhe um código uniforme de comportamento do qual o resultado é a "comedia de capa y espada", já barroca. O palhaço popular das suas peças, o "gracioso", revela cada vez mais o humorismo burlesco do Barroco; os variadíssimos aspectos pitorescos da sua obra tornam-se decorativos; a sua credulidade em milagres e

maravilhas de toda a espécie, a leviandade com a qual acumula as inverossimilhanças nos enredos novelísticos, tudo isso acaba dando a impressão de um mundo completamente irreal, ilusório. É um mundo barroco.

É um Barroco imperfeito, porque o motivo íntimo da atividade literária de Lope de Vega é o lirismo popular. Lope, com a sua religiosidade alegre, está todo nos versos que a Virgem canta ao menino divino, nos *Pastores de Belén*:

> "Pues andais en las palmas,
> ángeles santos,
> que se duerme mi niño,
> tened los ramos..."

E Lope está também inteiro no refrão melancólico sobre o qual compôs a maior das suas tragédias, *El Caballero de Olmedo*:

> "Puesto ya el pie en el estribo,
> con las ansias de la muerte,
> señora, aquesta de escribo..."

Por mais pessoais que sejam estas expressões, Lope de Vega é porta-voz da sua raça e da sua época. A raça é a espanhola, altiva, intolerante, apaixonada, democrática. Lope de Vega criou-lhe o símbolo imperecível, na resposta dos habitantes da aldeia Fuente Ovejuna, na peça desse título, que se revoltaram contra o comendador violento e infame e o mataram; todos são interrogados e torturados, para se lhes arrancar o nome do assassino, e todos têm a mesma resposta:

> "¿Quién mato al Comendador? –
> – Fuente Ovejuna, Señor."

A época é a do imperialismo espanhol. A Europa inteira é espanhola, e a América também. Soldados espanhóis lutam nos campos de batalha de França e Flandres, Itália e Chile; bacharéis e padres espanhóis trabalham em Portugal e na Irlanda, Áustria, México e Peru. Todas as tradições – a greco-romana, a medieval, a germânica, a islamítica – confluem na Espanha. O assunto de Lope de Vega – trata-se de uma enorme epopéia em mil

fragmentos dramáticos – é tirado da Bíblia e da hagiografia, da história da Antiguidade e lendas medievais, da multidão dos contos italianos, das lembranças francesas e flamengas, dos boatos da América, da Índia. Um panorama imenso, visto pelo "homem da rua" de Madri, no palco calidoscópico do bacharel-militar-padre-dramaturgo Lope de Vega, improvisador-feiticeiro de 1500 comédias.

Lope de Vega é menos original nos seus autos, que ainda estão perto da tradição medieval, e menos feliz nas comédias de santos, cheias de credulidade quase infantil. As peças tiradas da história estrangeira e antiga são de um anacronismo espantoso, reduzindo tudo ao alcance dos populares de Madri e Sevilha; contudo, ele sabe acertar a monstruosidade de Nero na *Roma abrasada* e as particularidades da história portuguesa no *Duque de Viseu*. Mas sente-se mais seguro quando trata assuntos de casa: na mistura shakespeariana de tragédia e humorismo da *Comedia de Bamba*; verificando o espírito da epopéia castelhana nas *Mocedades de Bernardo del Carpio* e *Casamiento en la muerte*; representando a antiga monarquia democrática em *El mejor alcalde el Rey*, e a antiga aristocracia em *La estrella de Sevilla*; vivendo as lutas contra os mouros e a independência dos feudais em *Las paces de los reyes y Judía de Toledo*; traçando o caráter espanhol, indomável, em *Fuente Ovejuna*, e o espanto diante das descobertas e o júbilo da propaganda da fé em *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*. Lope de Vega domina com mestria igual o tom do drama de conflitos trágicos (*El castigo sin venganza*, *El caballero de Olmedo*), da peça de conteúdo ideológico (*El villano en su rincón*), da comédia da fina sociedade (*La dama boba*, *Los milagres del desprecio*, *El mayor imposible*); e não ignora as camadas baixas (*Noche toledana*), o mundo dos malandros (*El rufián Castrucho*), a gente dos campos (*El vaquero de Moraña*). Em Lope de Vega há de tudo.

Entre todas essas numerosíssimas peças não existe nenhuma em que não se encontrem personagens interessantes ou expressões felizes ou uma cena extraordinária ou, talvez, um ato bem conduzido. Mas quase não se nos deparam caracteres desenvolvidos, são muito raras as peças bem construídas do começo ao fim. Em toda a parte o leitor ou espectador é surpreendido por detalhes maravilhosos e ofendido por impossibilidades absurdas e fins abruptos. Lope de Vega escreve ao acaso; quando a obra lhe sai bem, é grandiosa; quando não, é uma miséria. É a própria natureza, completa.

Artista consciente, Lope de Vega foi-o nas suas obras não dramáticas. É grande e abundante poeta lírico, sacro e profano; escreveu aquele admirável romance *La Dorotea*. As outras obras são secundárias. Só as belezas líricas salvam o pastoril religioso *Los pastores de Belén*. A epopéia herói-cômica *La gatomaquia* exibe muito espírito num gênero falso. *La hermosura de Angélica* e *La Jerusalén conquistada* são imitações de Ariosto e de Tasso, imitações supérfluas apesar de muitos versos felizes. *La Dragontea* só é notável pelo furioso patriotismo antiinglês. *La corona trágica*, a obra-prima do poeta épico Lope de Vega, reúne todas as suas capacidades artísticas, como num grande painel em torno da infeliz rainha Maria Stuart, mártir da fé católica e coroada no Céu. Aí está o Lope de Vega barroco. A sua obra não é inteiramente barroca; mas a sua personalidade, sempre.

Tirso de Molina[66], algo menos genial do que Lope de Vega, sabia concentrar-se; daí sua superioridade na composição, só comparável no

---

66 Gabriel Téllez (Tirso de Molina), c. 1584-1648.
*Comédias* (5 vols. 1627/1636). (O volume II, de 1635, saído depois do volume III, contém 12 comédias, das quais 4 seriam de Tirso e 8 de outros dramaturgos, mas sem se dizer quais são as 4 de Tirso; deste modo, fica em dúvida a autoria de algumas peças importantes, entre elas *El condenado por desconfiado*.)
Autos: *El laberinto de Creta; La madrina del cielo; El colmenero divino*; etc.
Comédias de santos: *El mayor desengaño; El condenado por desconfiado; La mujer que manda en casa; La venganza de Tamar; La mejor espigadera; Santa Juana; El caballero de Gracia; Santo y sastre; Vida de Herodes*; etc.
Peças históricas ou lendárias: *El burlador de Sevilla y Convidado de piedra; La prudencia en la mujer; Las ruinas de Portugal; La elección por la virtud*; etc.
Comédias: *El vergonzoso en el palacio; Amar por razón de Estado; El melancólico; El celoso prudente; Marta la piadosa; La gallega Mari-Hernández; El amor y la amistad; Don Gil de las calzas verdes; La villana de Vallecas; Por el sótano y el torno; Amar por señas; Tanto es lo de más como lo de menos*; etc.
Coleções (de peças, novelas, etc.): *Los cigarrales de Toledo* (1621); *Deleitar aprovechando* (1635).
Edições (incompletas) do teatro, por J. E. Hartzenbusch, 12 vols. Madrid, 1839/1842, e por E. Cotarelo y Mir (Nueva Biblioteca de Autores Españoles, vols. IV, IX).
Edição de *Los Cigarrales* por V. Said Armesto, Madrid, 1913.
V. Said Armesto: *La leyenda de Don Juan*. Madrid, 1908.
Blanca de los Ríos: *Del siglo de oro*. Madrid, 1910.
M. Menéndez y Pelayo: *Estudios de critica literaria*. 2.ª série, 2.ª ed. Madrid, 1912.
Blanca de los Ríos: *El enigma biográfico de Tirso de Molina*. Madrid, 1928.

teatro espanhol, à de Calderón. Foi dramaturgo consciente da sua arte, capaz de dar o passo decisivo para a barroquização completa do teatro nacional. Na Espanha, o Barroco é o estilo nacional; e Tirso de Molina, em vez de cair nos anacronismos ingênuos de Lope da Vega, espanholiza os seus assuntos pela raiz. O drama bíblico *La venganza de Tamar* é uma tragédia espanhola de honra, e o são Bruno de *El mayor desengaño*, um místico castelhano. Conforme a observação feliz de Valbuena, a comédia *Tanto es lo de más como lo de menos* é, sob o pretexto de dramatizar a parábola evangélica do filho pródigo, um panorama tão completo da vida espanhola do século XVII como o são, em conjunto, os contos da sua coleção *Los cigarrales de Toledo*. Tirso de Molina sabe tudo da Espanha e dos espanhóis, fala os dialetos de todas as regiões – as suas comédias são consideradas como um dos maiores repositórios do idioma – sabe rir com a *Gallega Mari-Hernández* e chorar com *Santa Juana*, conhece os segredos políticos em *La prudencia en la mujer* e as intimidades do clero em *La elección por la vitud*. Como padre e filho do povo, como poeta barroco e dramaturgo popular, Tirso é humorista, irônico, moralista, embrulha as intrigas mais complicadas e resolve-as em "desengaños" amargos. Como poeta barroco, Tirso é naturalista, de um erotismo muito mais brutal do que Lope; mas também é mais sereno do que este, conhecedor das almas e inimigo céptico das ilusões – alegam-se os seus quarenta anos de prática no confessionário.

Antes de tudo, é Tirso de Molina um grande comediógrafo, transformando em artes de *playwright* as artes de maquinista cênico dos jesuítas. Comédias como *Don Gil de las calzas verdes* e *El vergonzoso en el palacio* são obras-primas de complicação engenhosa, comicidade irresistível das confusões, inteligência vigorosa do desfecho; e é preciso muita atenção para perceber, atrás dos bastidores, a mão do titereiro e o sorriso superior do poeta que zomba dos seus próprios personagens. Isso também é arte tipicamente barroca, tentativa de resolver o conflito entre o livre-arbítrio, dogma do catolicismo e da arte dramática, e o fatalismo,

---

M. A. Peyton: "Some Baroque Aspects of Tirso de Molina". (In: *Romanic Review*, abril, 1944.)
L. M. Clelland: *Tirso de Molina. Studies in Dramatic Realism*. Liverpool, 1949.
*Ensayos sobre Tirso de Molina*, edit. pela revista *Estudios*. Madrid, 1949.

dogma do estoicismo barroco e conclusão da sua psicologia de caracteres imutáveis. Tirso de Molina, que já em *El melancólico* demonstrara a arte, nova depois de Lope, de criar caracteres bem definidos, conseguiu enfim o que só pouquíssimos poetas da literatura universal conseguiram: criar um tipo eterno da Humanidade. Em *El burlador de Sevilla, y Convidado de piedra* criou o personagem "Don Juan". Do ponto de vista da dramaturgia, a comédia é menos alegre do que a de Molière e menos profunda que a ópera de Mozart. Mas será mais exato dizer: é outra alegria e outra profundidade, a do Barroco. É a única versão do assunto na qual – como o título já indica – a estátua do governador assassinado desempenha papel tão importante como o grande sedutor. Essa dialética não é, na obra de Tirso de Molina, um acaso; movimenta a sua ideologia e a do teatro espanhol, encontrando a expressão completa em *El condenado por desconfiado*, de que não é possível, infelizmente, afirmar com certeza ser Tirso o autor. Seria sua obra-prima. Nessa tragédia teológica, a alma do ladrão penitente Eurico é levada pelos anjos do patíbulo ao Céu, enquanto o eremita Paulo, desconfiado da sua redenção, vai para o Inferno. Não é do comportamento moral que o desfecho depende, nem da predestinação pela profissão sagrada, mas da "gratia efficax", segundo a doutrina do jesuíta Molina, à qual adere o dramaturgo, acostumado a absolver pecadores. Com essa tragédia poderosa, Tirso de Molina está em pleno Barroco: os problemas de predestinação e graça serão os de Calderón e dos jansenistas.

O outro elemento calderoniano – a cultura clássica – é representado, sempre dentro da forma popular do teatro de Lope de Vega, por Guillén de Castro[67]. Nos poetas elegíacos romanos parece ter aprendido

---

67 Guillén de Castro y Bellvis, 1569-1631.
*Comedias* (1618, 1625) (Cf. nota 76.)
*Los mal casados de Valencia; El conde Alarcos; Las mocedades del Cid; La tragedia por los celos; Progne y Filomena; La fuerza de la sangre*; *La Justiça en la piedad*, etc.
Edição por E. Juliá, 3 vols., Madrid, 1925/1927.
R. Monner Sans: *Don Guillén de Castro*. Buenos Aires, 1913.
H. Mérimée: *L'art dramatique à Valencia, depuis les origines jusqu'au commencements du XVIIe siècle*. Toulouse, 1913.
E. Juliá: Prólogos da edição citada.

lições de psicologia, sem se preocupar com as intenções morais de Tirso de Molina. As peças psicológicas de Guillén de Castro – *La tragedia por los celos*, *Los mal casados de Valencia* – são as mais "modernas" do teatro espanhol, Guillén de Castro é o Eurípides do teatro espanhol, dramaturgo-humanista de caracteres livres. Assim como Eurípides renovou o mito, assim Guillén de Castro pretendeu renovar a lenda espanhola, a do *Conde Alarcos* e a de *Las mocedades del Cid*, peça que imortalizou não a Guillén de Castro, mas ao autor da versão francesa, Corneille. A tragédia francesa pertence, apesar dos empréstimos abundantes ao modelo espanhol, a um outro estilo, de modo que a comparação das duas tragédias, tema predileto da "literatura comparada", não tem muito sentido. Como drama "estilizado", *Le Cid* francês é de superioridade evidente; as vantagens do espanhol residem na psicologia naturalista e no lirismo. Dentro do esquema lopista, a tragédia clássica, assim como Guillén de Castro a pretendeu talvez criar, não era possível, senão tomando como fundamento o fatalismo inato da raça. Baseando esse fatalismo no estoicismo popular espanhol, criou Pérez de Montalbán[68] a sua obra-prima, uma das peças mais populares do século; a *Comedia famosa del Gran Séneca de España*, *Felipe II*. O espanhol do século XVII não teria reconhecido em Filipe II o tirano clerical dos historiadores liberais do século XIX; o rei, na verdade, era déspota só por hábitos de burocrata, sacrifiando-se e sacrificando a sua vida particular a deveres superiores da pátria e da fé e a alguns deveres imaginários. Identificar essa atitude de mártir político com o ideal espanhol do estóico foi idéia genial do talentoso dramaturgo Pérez de Montalbán, criando a imagem na qual Filipe II sobrevive na memória da nação. No resto, é Pérez de Montalbán principalmente autor de comédias em parte alegremente obscenas, em parte elegantemente aristocráticas.

---

68 Juan Pérez de Montalbán, 1602-1638.
*Comedia famosa del gran Séneca de España Felipe II; No hay vida como la honra; La ganancia por la mano; La toquera vizcaína;* etc. (Cf. nota 71.)
Edição: "Biblioteca de Autores Españoles, vol. XLV.
G. W. Bacon: "The Life and Works of Pérez de Montalban". (In: *Revue Hispanique*, 1912.)

A transformação do fatalismo popular em fatalismo trágico constitui a grandeza solitária de Vélez de Guevara[69]. A sua obra em prosa – *El diablo cojuelo*, que Lesage afrancesará como *Le diable boiteux* – revela a força barroca de desenhar contrastes impressionantes, em claro-escuro infernal. Essa mesma força, o dramaturgo empregou-a para aprofundar o tema lopista do conflito entre corte e aldeia, rei e camponês, em *La luna de la sierra* e *La serrana de la Vera*. E na sua obra-prima, *Reinar después de morir*, a história de Inês de Castro, que para os espanhóis de então fora lenda fantástica, transformou-se em tragédia humana de conflito entre a lei do Estado e a lei da personalidade, tragédia quase sofocliana. Vélez de Guevara foi, talvez, entre os grandes dramaturos espanhóis, o único a parecer-se com um John Webster, pela força trágica, sombria e algo indisciplinada; com algo mais de capacidade construtiva teria sido capaz de escrever tragédias calderonianas como *El mayor monstruo los celos*. Já o tentara aquele outro dramaturgo, que entre todos os discípulos de Lope está mais perto de Calderón: Mira de Amescua[70]. Se ele não é – como alguns críticos acreditam – o autor do *Condenado por desconfiado*, criou pelo menos outra peça, semelhante, na qual retorna o problema da tentação demoníaca e do livre-arbítrio: *El esclavo del demonio*. A peça está claramente entre a tirsiana ou pseudotirsiana e o *Mágico prodigioso*, de Calderón; falta-lhe profundidade ideológica; assim como o *Capitán Belisario*, de Mira de Amescua, não passa de esboço das tragédias políticas de Calderón, e assim como a *Fénix*

---

69 Luis Vélez de Guevara, 1579-1644.
*Reinar después de morir; La luna de la sierra; La serrana de la Vera; La Baltasara; Más pesa el rey que la sangre; El espejo del mundo*; etc. (Cf. nota 76.)
Edição do teatro: Biblioteca de Autores Españoles, vol. XLV.
*El diablo cojuelo* (1641). Edição por F. Rodríguez Marín. Madrid, 1922.
F. E. Spencer e R. Schevill: *The Dramatic Works of Vélez de Guevara*. Los Angeles, 1937.

70 Antonio Mira de Amescua, 1574 ou 1577-1644.
*El esclavo del demonio; El ejemplo mayor de la desdicha y Capitán Belisario; El conde Alarcos; La Fénix de Salamanca; Los amantes de Teruel*; etc. (Cf. nota 76.)
Edição por A. Valbuena Prat (Clásicos Castellanos. Vols. LXX, LXXII.)
C. E. Anibal: *Mira de Amescua*. Columbus (Oh.), 1925.
E. Cotarelo y Mir: "Mira de Amescua y su teatro". (In: *Boletín de la Real Academia Española*, 1930.)

*de Salamanca* não é mais que a antecipação da forma madura da "comedia de capa y espada". Mira de Amescua é um escritor riquíssimo, mas não um grande dramaturgo. Criou as formas nas quais o seu admirador e discípulo Calderón insuflará o espírito que vivifica.

Não é muito fácil distinguir entre as obras menores dos autores menores do teatro espanhol: caem todos na rotina das complicações absurdas e desfechos precipitados, dos discursos retóricos e digressões líricas, do fatalismo heróico e fanatismo religioso, nem sempre sinceros. O teatro espanhol, que encantara os críticos estrangeiros no século XIX, como expressão da Espanha "romântica" e "pitoresca", caiu na própria Espanha, depois de 1898, em desprezo, do qual Azorín se fez porta-voz; desprezo, porque o teatro "nacional" foi considerado como expressão da Espanha imperialista e inquisitorial, da Espanha de um esforço enorme a serviço de um ideal absurdo e "reacionário", movimento frenético, acabando em apatia. Mas deu-se atenção especial a Ruiz de Alarcón, o dramaturgo diferente que pretendera conferir novo sentido ao movimento dramático.

Juan Ruiz de Alarcón[71] é diferente em todos os sentidos. Enquanto os outros dramaturgos espanhóis escrevem dezenas e centenas de peças, ele só produz pouco mais que uma dúzia. Os outros escrevem para a massa popular; ele, para os conhecedores. E quando não tem sucesso, acusa Lope de Vega como iniciador de um caminho errado. Mas o seu próprio caminho

---

71 Juan Ruiz de Alarcón, c. 1581-1639.
*Parte primera de las comedias* (1628): (*Los favores del mundo; Las paredes oyen; Industria y suerte; La cueva de Salamanca; Mudarse por mejorarse*);
*Parte segunda de las comedias* (1634): *(La verdad sospechosa; El tejedor de Segovia; Gañar amigos; Los pechos privilegiados; La crueldad por el honor; El examen de maridos; El Anticristo*); *No hay mal que por bien no venga* (In: *Laurel de comedias de varios autores*, 1635.)
Edições: Biblioteca de Autores Españoles, vol. XX, e por Alf. Reyes, 2.ª ed., Madrid, 1923 (incompleta); *No hay mal que por bien no venga*, edit. por A. Bonilla y San Martín, Madrid, 1916.
J. Jiménez Rueda: *Juan Ruiz de Alarcón*. México, 1934.
A. Reyes: "Tres siluetas de Ruiz de Alarcón". (In: *Capítulos de literatura española*. México, 1939.)
S. Denis: *La langue de Juan Ruiz de Alarcón*. Paris, 1943.

não é o gosto da elite, que seria aristocrático-gongórico, e sim a simplificação do esquema novelístico da dramaturgia espanhola, a ponto de se aproximar do classicismo francês, do qual por sua vez se distingue pelo inconformismo de moralista independente. Ruiz de Alarcón é um caso singular.

As explicações do "caso" chegam todas ao mesmo resultado: ressentimento. Os contemporâneos zombaram do aleijado – Ruiz de Alarcón era corcunda – e quase estrangeiro – o poeta era natural do México. Os românticos do século XIX lamentaram em Ruiz de Alarcón um gênio incompreendido à maneira do *Chatterton*, de Vigny. Os psicólogos modernos reúnem todos esses motivos, falando às claras em ressentimento; e do ressentimento nasce, segundo Nietzsche, o moralismo. Mas essas explicações não estão bem fundadas. Não conhecemos bastante a personalidade de Ruiz de Alarcón para podermos falar em complexos de inferioridade. Não se descobriram na sua obra traços particulares da sua nacionalidade mexicana. A interpretação romântica não está bem de acordo com o feitio meio classicista da sua dramaturgia, e o famoso moralismo de Ruiz de Alarcón revela-se antes como amoralismo, indiferente ou hostil às convenções estabelecidas.

Ruiz de Alarcón é o único dramaturgo espanhol em que se sentem influências da comédia latina, sobretudo de Terêncio. Assim como o romano que criou o lema do humanismo moral – "Nihil humani a me alienum puto" –, Ruiz de Alarcón evita o ruído alegre da comédia popular, preferindo o tom e os conflitos da sociedade culta, sem grande *vis comica*, mas com mais urbanidade. Rejeita as convenções do teatro espanhol, a composição novelística, a liberdade desenfreada das decisões, substituindo-as pela lógica implacável das conseqüências, pelo determinismo dos caracteres. D. García, na *Verdad sospechosa*, torna-se presa das suas próprias mentiras, e quanto mais se esforça para fugir da rede das conseqüências, tanto mais se embrulha, ao ponto de, enfim, a sua única verdade, o seu amor, ser considerada como mentira pelos que admitiram as suas mentiras como verdades. Nisso não há nada de moralismo convencional. O melhor comentário dessa famosa comédia é a versão francesa de Corneille, *Le menteur*, obra de sentido estritamente moralista, ao passo que o espanhol condena menos o mentiroso do que as circunstâncias que o levam a mentir; Valbuena apóia essa interpretação ideológica pela análise da outra grande comédia de Ruiz de Alarcón: *No hay mal que por bien no venga*, na qual

D. Domingo de D. Blas se revolta de maneira audaciosa contra as convenções da sociedade espanhola. Ruiz de Alarcón não é moralista; ao contrário, as suas comédias pretendem evitar a condenação das falhas morais, transformando-as em inabilidade cômica; seria interessante interpretar-lhe as comédias segundo os conceitos de *Le rire*, de Bergson. A tentativa de fugir ao fatalismo dramático do teatro espanhol levou ao fatalismo moral e social, tanto nas comédias como nas tragédias: Fernando, o *Tejedor de Segovia*, torna-se bandido para reabilitar a sua honra, mas a sua verdadeira reabilitação reside na grandeza do estoicismo com que suporta as suspeitas injustas. Na tragédia e na comédia, Ruiz de Alacrón é sempre o mesmo: o seu único critério é o valor humano da personalidade. Não é um clássico, mas um grande humanista, cuja obra é obumbrada por um claro-escuro rembrandtiano: um humanista barroco.

O caso singular de Ruiz de Alarcón não serve e realmente não serviu aos críticos de 98 para "salvar" o teatro espanhol. Mas o próprio Azorín voltou enfim a elogiar Calderón, opondo-se ao lopismo entusiasmado da crítica meio romântica de Menéndez y Pelayo. Em Calderón, o teatro espanhol, considerado como "absurdo", revelou o seu sentido, voltando aos conceitos e preceitos do Barroco jesuítico. Calderón também foi discípulo dos padres da Companhia.

A história literária póstuma de Calderón[72] percorreu as mesmas fases que a de Lope de Vega; apenas, em sentido contrário. Abstraindo-se

---

72 Pedro Calderón de la Barca, 1600-1681.
*Autos sacramentales* (edição de 1677); *La vida es sueño; El divino Orfeo; La cena de Baltasar; El gran teatro del mundo; La devoción de la misa; Los misterios de la misa; El divino Jasón; El santo rey D. Fernando; La viña del Señor; Los órdenes militares; Sibila del Oriente;* etc.
Comédias (4 vols., 1636/1672, e 5 vols., 1682/1691): *La devoción de la Cruz; La exaltación de la Cruz; El príncipe constante; El mágico prodigioso; La aurora en Copacabaña; Los dos amantes del cielo; El purgatorio de S. Patricio; Los cabellos de Absalón; Sueños hay que verdad son; El puente de Mantible; El castillo de Lindabridis; En esta vida todo es verdad y todo es mentira; El mayor encanto el amor; La vida es sueño; El cisma de Inglaterra; La hija del aire; La gran Cenobia; A secreto agravio secreta venganza; El mayor monstruo los celos; Tres justicias en una; El alcalde de Zalamea; El médico de su honra; El pintor de su deshonra; La niña de Gómez Arías; La estatua de Prometeo; Eco y Narciso; Dama Duende; El secreto a voces; Casa con dos puertas; Antes que todo*

da última fase, poder-se-ia dizer que a apreciação justa de Calderón só foi possível quando Lope de Vega foi desprezado, e vice-versa. Os românticos que compararam Calderón a Dante e Shakespeare, não quiseram saber nada de Lope de Vega. Menéndez y Pelayo, que iniciou a compreensão moderna de Lope de Vega, desprezava Calderón como construtor esquemático e espírito seco; quase o odiava. Hoje, distinguem-se melhor os dois dramaturgos: Lope, o representante do Barroco popular; Calderón, o representante do Barroco culto. Não era possível julgar Calderón com justiça antes de se descobrir ou redescobrir o Barroco. Só resta fazer a tentativa de explicar o teatro de Calderón como conseqüência lógica do teatro lopista.

Algumas peças de Calderón, como *El Alcalde de Zalamea*, a poderosa tragédia da reabilitação da honra do simples cidadão perante o rei, são refundições de peças de Lope de Vega. Nessas peças, Calderón revela logo grande superioridade na construção dramatúrgica, tão sólida que os personagens parecem prisioneiros da lógica dos acontecimentos, mas num outro sentido, diverso do que observamos em Ruiz de Alarcón: não são prisioneiros dos seus próprios atos, e sim das convenções e conceitos, religiosos ou so-

---

*es mi dama; El escondido y la tapada; Banda y flor; Peor está que estaba; Mejor está que estaba; Astrólogo fingido; Manos blancas no ofenden; Hombre pobre todo es trazas; Saber del mal y bien*; etc., etc.

Edição: Comédias: por I. C. Hartzenbusch (Biblioteca de Autores Españoles, vols. VII, IX, XII, XIV), e por L. Astrana Marín, Madrid, 1941.

Autos: por J. Pedroso (Biblioteca de Autores Españoles, vol. LVIII) e por A. Valbuena Prat (Clásicos Castellanos, vols. LXIX e LXXIV).

M. Menéndez y Pelayo: *Calderón y su teatro*. Madrid, 1881. (2.ª ed. 1910.)

A. Rubió y Lluch: *El sentimiento del honor en el teatro de Calderón*. Barcelona, 1882.

Blanca de los Ríos: *De Calderón y su obra*. Madrid, 1915.

A. Farinelli: *La vita è un sogno*. 2 vols. Torino, 1916.

E. Cotarelo y Mir: *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*. Madrid, 1924.

L.-P. Thomas: "Le jeu de scène et l'architecture des idées dans le théatre allegorique de Calderón". (In: *Homenaje a Menéndez Pidal*. Madrid, 1924.)

W. Michels: "Barockstil bei Shakespeare und Calderón". (In: *Revue hispanique*, 1929.)

A. A. Parker: *The Allegorical Drama of Calderón. An Introduction to the Autos Sacramentales*. Oxford, 1943.

C. Frutos Cortés: *Calderón de la Barca*. Madrid, 1949.

M. Sauvage: *Calderon dramaturgue*. Paris, 1959.

ciais, que o ambiente lhes impõe. Neste grupo – cume do teatro espanhol da "rotina" – encontram-se muitas das peças mais famosas de Calderón, correspondentes a motivos de Lope de Vega ou de outros dramaturgos anteriores. Peças de história antiga ou estrangeira, perfeitamente espanholizadas, como *La gran Cenobia* ou *El cisma de Inglaterra*, tratando o mesmo enredo de *King Henry VIII,* de Shakespeare; peças bíblicas, como *Los cabellos de Absalón*; peças do ciclo da cavalaria, como *El puente de Mantible*; peças de exaltação religiosa, como *La aurora en Copacabaña* ou *La devoción de la Cruz*, na qual o tema do *Condenado por desconfiado* aparece de maneira positiva: a absolvição celeste do criminoso que se conservou devoto. Enfim as "peças de honra", que o *Alcalde de Zalamea* encabeça: *La niña de Gómez Arías*, *Las tres justicias en una*, *A secreto agravio secreta venganza*, *El médico de su honra*, tragédias de horror que causaram tanta repugnância a muitos críticos estrangeiros e que são, no entanto, de efeito irresistível no palco. O conceito fetichista de "honra" não é invenção de Calderón; é antes invenção de Lope de Vega. De Calderón é a lógica implacável da aplicação. O rigor da composição dramatúrgica corresponde ao rigor das convenções, segundo o lema da arte de Calderón: "hacer más representable el concepto". A linguagem ricamente metafórica, os fortes contrastes, a atmosfera sombria, a abundância de decoração cênica, todos esses elementos barrocos servem para encobrir e revelar o tema principal de Calderón e do teatro espanhol: a liberdade de ação das personagens é diminuída, limitada pelas intervenções da Graça divina, do Demônio, das convenções sociais. Aquela mesma limitação da liberdade de ação rege as famosas "comedias de capa y espada": *Dama Duende*, *Casa con dos puertas*, *No siempre lo pior es cierto*, *Antes que todo es mi dama*, *Banda y flor*, *Guárdate del água mansa*, *El escondido y la tapada*, *Peor está que estaba*, *Mejor está que estaba*. Apesar do riquíssimo talento cômico de Calderón, não chegamos à alegria despreocupada em face dessas complicações engenhosas demais. O fundo filosófico, mesmo nas comédias, é o fatalismo. A "liberdade" desenfreada do teatro lopista choca-se, em Calderón, com o estoicismo barroco; o dogma católico, com fatalismo dramático.

Evidentemente, trata-se do fatalismo de um católico bem ortodoxo. O homem sofre do pecado original: "El delito mayor del hombre es haber nascido." Daí o pessimismo trágico de Calderón: a vida lhe parece sonho confuso, ou ilusão demoníaca, ou então comédia meramente alegórica

(*El Gran Teatro del Mundo*). Mas o dogma católico não admite a perversão total da natureza humana: deixa sempre aberta a porta à Graça e à conversão, guarda sempre o livre-arbítrio. Para conciliar esses dois conceitos, Calderón serve-se de um aparelho ideológico mais complicado do que se pensava antigamente, quando o seu teatro era considerado apenas como representação dramática do dogma católico para a catequese pública; entram conceitos da neo-escolástica de Suárez para defender o livre-arbítrio contra o Destino dramático, conceitos do estoicismo de Sêneca para explicar psicologicamente a resistência à conversão; e até uma teoria epistemológica, algo parecida com a de Descartes, para explicar o caráter ilusório da vida e do mundo[73].

Todos esses motivos reúnem-se na obra capital de Calderón: *La vida es sueño*. O rei Basílio mandou educar seu filho Sigismundo numa torre, no meio das florestas, afastado do mundo, receando as profecias dos astrólogos de que o filho se tornaria tirano, chegando a depor o próprio pai. Mas não é possível fugir ao Destino: no primeiro contato com o mundo que se lhe permite, Sigismundo revela o seu caráter tão terrivelmente tirânico que é preciso encarcerá-lo de novo, acalmando-o pela sugestão de que aqueles momentos de liberdade eram apenas sonho. É uma lição ideológica; e quando a revolução liberta o príncipe e o pai derrotado se encontra aos seus pés, Sigismundo se vence a si mesmo, lembrando-se

> "...que toda la vida es sueño,
> y los sueños sueños son."

Esse idealismo filosófico informa as maiores tragédias de Calderón: *El príncipe constante*, a tragédia do mártir da fé, e *El mayor monstruo los celos*, transformação da história do tirano Herodes em tragédia de mártir dos seus erros. Nessas peças, a honra do príncipe cristão e a do marido que se acredita enganado é a força de resistência dos estóicos. O que eles aborrecem, como tentação demoníaca, é o saber, a ciência; a doutrina da qual *El mágico prodigioso* é a tragédia.

Calderón admite só uma ciência: a teologia, a ciência que liberta do Destino. A suprema vitória da sua arte de "hacer más representables los

---

73 Cf. A. Valbuena Prat: *Literatura dramática española*. Barcelona, 1930.

conceptos" da teologia manifesta-se nas alegorias dos autos sacramentais. Por isso, o único tema, sempre repetido, dos autos, é a redenção, feita "representable" na Eucaristia. *La cena de Baltasar* ou *El divino Orfeo*, *El gran teatro del mundo* ou *La viña del Señor*, no fundo sempre se trata do mesmo tema do mayor dos "autos": *Misterios de la Misa*. As alegorias, que tornam os autos leitura fria, vivificam-se de maneira mais surpreendente quando representadas. Então sente o espectador que, segundo a doutrina da Encarnação, todo o mundo visível está inteiramente santificado; assuntos bíblicos, históricos e romanescos, e até da mitologia pagã, servem para "representar" o inefável, a "latens Deitas". Nos autos, o problema do livre-arbítrio deixa de existir, porque o homem redimido já não precisa disso. Nas suas últimas peças, Calderón prefere com obstinação o mundo da mitologia pagã: paganismo alegórico, mitologia puramente decorativa. O homem, ilustrado pela ciência divina (*La estatua de Prometeo*), está além das tentações, como demonstra a dramatização das aventuras de Ulisses em *El mayor encanto el amor*; vive num reino acima da realidade, como nos jardins de Semíramis (*La hija del aire*), num mundo encantado que já não é possível "hacer representable" por palavras; antes por decorações fantásticas, por uma arte incrível de cenografia, como no teatro jesuítico, bailados, fogos de artifício e muita música.

Não há nada que esteja mais longe da Antiguidade clássica do que essas peças de assunto clássico. Os românticos sentiam, talvez por isso, Calderón como poeta romântico; a sua ideologia teria sido o catolicismo dogmático dos autos, e nada mais; e protestantes modernos não podiam deixar de ver romantismo fantástico em uma fé tão estranha para eles. Para Calderón, porém, o dogma representava a suprema realidade. Não há nada de subjetivo, sentimental ou arbitrário em Calderón, nada de romantismo; é antes o defeito principal da sua arte a substituição do simbolismo pelo realismo intelectualista das alegorias. Tampouco é fantástico o seu estilo, que assim parecia antes de ser bem conhecido e definido o estilo barroco. Contudo, Calderón não é gongorista. Segundo um *aperçu* de José María de Cossío[74], cumpriria distinguir três formas de poesia culterana: a de Góngora, a de Jaureguí, e a de Calderón. Interpretando-se ideologicamente essa

---

74 Cf. nota 32.

distinção, é Góngora naturalista, Jaureguí estóico, Calderón realista; realista no sentido da filosofia escolástica, que ele aprendera com os jesuítas. Nas suas peças profanas, o mundo se decompõe em sonho e ilusão, porque não é realmente real; nos autos, tudo no mundo é real em função das suas relações com a divindade; nas últimas peças mitológicas, só é real o que não pode ser dito, o inefável. Daí a renúncia à palavra, e o fim, como no teatro jesuítico, em música, em ópera.

Assim como entre os discípulos de Lope de Vega existem calderonianos *avant la lettre*, como Mira de Amescua, assim entre os discípulos de Calderón existem lopistas, que dentro da nova disciplina dramática conservam a força elementar do gosto popular. Daí a frescura poética, aliando-se ao poder dramático, de Francisco de Rojas[75]. *Don García del Castañar*, mais conhecido pelo título *Abajo del rey ninguno*, é um dos dramas mais fortes do teatro espanhol: o conflito do herói que suspeita de amores entre sua esposa e o rei, e contudo não pode vingar-se da pessoa sagrada do monarca, parece convencional; mas é realmente trágico, porque D. García não se sente capaz, contra todas as convenções teatrais da época, de escolher a outra alternativa e matar a mulher. Essa inovação original faz parte, em Francisco de Rojas, de um sistema de originalidades dramáticas, surpreendentes: independência moral da mulher, sentimento de honra sem fetichismo, superioridade das relações familiares sobre as sociais – é um humanismo diferente do de Ruiz de Alarcón, mas que tampouco deixa de ser mais humano do que toda a dra-

---

75 Francisco de Rojas Zorrilla, 1607-1648.
*Comedias* (1640, 1645: cf. nota 76): *D. García del Castañar*, (*Abajo del rey ninguno*); *Casarse por vengarse; La traición busca el castigo; El Caín de Cataluña; No hay ser padre siendo rey; La viña de Nabot; Donde hay agravios no hay celos; Entre bobos anda el juego; Abre el ojo; Lo que son mujeres*; etc.
Edição: Biblioteca de Autores Españoles, vol. LIV.
Duas comédias (*Cada qual lo que le toca* e *Viña de Nabot*) edit. por Am. Castro, Madrid, 1917.
J. Cravo Carbonell: *El Toledano Rojas*. Toledo, 1908.
E. Cotarelo y Mir: *Don Francisco de Rojas Zorrilla*. Madrid, 1911.
Am. Castro: Prólogo da edição citada.
R. R. Mac Curdy: *Francisco de Rojas Zorrilla and the tragedy*. Albuquerque, N. M., 1958.

maturgia espanhola. Américo Castro fala de erasmismo póstumo, o que só tem o valor de uma aproximação. Na verdade, nesse discípulo de Calderón vivem os instintos populares e democráticos de Lope de Vega, revelando-se também no popularismo de peças bíblicas como *La Viña de Nabot*, na vivificação trágica da lenda como em *Caín de Cataluña*, no humorismo abundante de comédias como *Abre el ojo* e *Lo que son mujeres*, na *verve* de uma comédia como a famosa *Donde hay agravios no hay celos*; mas sempre com o poder de construção calderoniano. Vivesse alguns anos mais, Francisco de Rojas teria sido um dos maiores dramaturgos da literatura universal e a sua obra a síntese definitiva dos elementos do teatro espanhol.

Na dramaturgia calderoniana existe um elemento esquemático que é possível aprender; e muitos o aprenderam. É enorme o número de peças suportáveis ou apreciáveis de autores secundários, de colaboração de vários "ingenios" ou de anônimos, perdidas nas grandes coleções da época[76]. Apenas alguns nomes sobrevivem melhor definidos. Hoz y Mota[77] criou em *El montañés Juan Pascual* uma das mais fortes tragédias de honra do teatro espanhol, fonte do *Zapatero y rey*, de Zorrilla. O mesmo poeta romântico do século XIX tirou o enredo da sua peça *Traidor*, *inconfeso y mártir*, a história de um falso D. Sebastião de Portugal, do *Pastelero de madrigal*, de Cuéllar[78], mais uma tragédia poderosa: a comparação da peça com duas outras de enredo parecido, o *Perkin Warbeck*, do elisabetano John Ford, e o *Demetrius*, do classicista alemão

---

76 As obras dos dramaturgos espanhóis do século XVII foram editadas com descuido incrível. Na edição das obras de Lope de Vega encontram-se numerosas peças de outros autores; lembra-se também o caso do volume II das obras teatrais de Tirso de Molina. Muitas peças de Lope de Vega, Guillén de Castro, Pérez de Montalbán, Vélez de Guevara, Mira de Amescua, Francisco de Rojas, encontram-se publicadas na coleção *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España*, 58 vols., Madrid, 1652/1704. Este grande repositório é a fonte principal para o conhecimento dos dramaturgos menores: Coello, Hoz y Mota, Cuéllar, Cubillo, etc.

77 Juan de la Hoz y Mota, 1622-1714.
*El montañes Juan Pascual, y Primer asistente de Sevilla; El Abraham castellano y blasón de los Gusmanes; El csatigo de la miseria*.
Edição em: Biblioteca de Autores Españoles, vol. XLIX.

78 Jerónimo de Cuéllar, † c. 1666.
*El pastelero de Madrigal; Cada cual a su negocio y hacer cada uno lo que debe.*
Edição: Biblioteca de Autores Españoles, vol. XLVII.

Schiller, poderia ilustrar da maneira mais exata o sistema e as convenções do teatro espanhol. Uma comparação assim, partindo porém de pontos de vista aristotélicos, hoje abandonados, já a fez Lessing, no século XVIII, comparando o *Conde de Essex*, de Antonio Coello[79], com o *Essex* francês, de Thomas Corneille, e o *Essex* inglês, de John Banks; e a tragédia solene, retórica e bem construída do calderoniano espanhol levou várias vantagens sobre as outras, realmente medíocres. Outra peça de Coello, *Los empeños de seis horas*, é tão perfeitamente calderoniana que já foi atribuída ao mestre. Ao terminar o século XVII, o teatro espanhol tem aspecto uniforme. Os efeitos cênicos, sempre repetidos, e isto já sem as intenções ideológicas de Calderón, dão aquela mesma impressão que Meredith recebeu do teatro espanhol inteiro, e que Azorín citou: "lo preciso de los contornos como si fueran de esqueleto; lo rápido de los movimientos, como si fueran de títere. La comedia española puede ser representada por um cuerpo de baile; y el recuerdo que deja su lectura se define con algo así como el agitado arrastar de muchos pies". Essa crítica acerta apenas no que diz respeito à última fase da evolução. Então já não era possível escapar à transformação da comédia em bailado e ópera. A tentativa de Solís[80] de aproximar-se da comédia moralista à maneira francesa não encontrou sucessores. Só ficou a possibilidade de submeter-se conscientemente ao *trend*, no sentido de criar comédias intencionalmente irreais, fantásticas.

Um precursor desse último estilo teatral espanhol é Cubillo[81]. Valbuena Prat, que o redescobriu, compara-o ao diretor de um teatro de bonecos representando num jardim do Rococó; mas salienta-lhe as qualidades de poeta menor, de gosto requintado. Não é justo, porém, ver em Mo-

---

79 Antonio Coello, 1611-1682.
*El conde de Essex, o dar la vida por su dama; Los empeños de seis horas; El celoso extremeño;* várias peças em colaboração com outros dramaturgos, p. ex., com Calderón: *Yerros de naturaleza y aciertos de la Fortuna*.
Cf. Biblioteca de Autores Españoles, vols. XIV, XLV LIV.
E. Cotarelo y Mir: "Don Antonio Coello". (In: *Boletín de la Real Academia Española*, 1918/1919.)

80 Antonio Solís y Rivadeneyra, 1610-1686.
Cf. nota 39.

81 Álvaro Cubillo, c. 1596-1661.
*Las muñecas de Marcela* (1636); *El Señor de Noches Buenas* (1654); etc.
Edição por A. Valbuena Prat (Clásicos olvidados, vol. III), Madrid, 1928.
E. Cotarelo: "Álvaro Cubillo". (In: *Boletín de la Real Academia Española*, V, 1918.)

reto[82] apenas um dos representantes do mesmo estilo dramático. Quando, no começo do século XIX, os românticos descobriram o teatro espanhol, ainda incapazes de distinguir bem personalidades e correntes, entusiasmaram-se por Moreto, talvez porque o estilo urbano, meio clássico, do seu diálogo ofereceu menores dificuldades de compreensão. A sua comédia *El desdén con el desdén*, finíssima e algo preciosa, poderia ser comparada às comédias de Marivaux; foi traduzida para todas as línguas (às vezes com o título *Dona Diana*); é uma das poucas comédias espanholas que conquistaram lugar no repertório internacional. Hoje agrada menos, e a descoberta de que a maior parte das peças de Moreto é refundição de peças de Lope de Vega e outros predecessores diminuiu-lhe não pouco a glória. É algo injusto isso, porque as refundições são quase sempre superiores aos originais, pela elegância do diálogo e a musicalidade do ritmo cênico, e porque a obra dramática de Moreto apresenta vários outros aspectos interessantes, além da comédia de alta sociedade. *El valiente justiciero* é uma tragedia impressionante; *La adúltera penitente*, uma das melhores comédias de santos do teatro espanhol; *Trampa adelante* e *El lindo Don Diego* são comédias de irresistível efeito cômico. Apenas, Moreto não dá às suas peças realidade dramática. Tudo é jogo de imaginação, se bem que não fantástico e sim regulado pelas normas estritamente lógicas da dramaturgia calderoniana.

O salto para a pura fantasia foi dado por Bances Candamo[83], outra descoberta de Valbuena Prat: é um dos últimos poetas gongóricos e, ao mesmo tempo, um dramaturgo que reúne a música verbal de Góngora e a cenografia fantástica das peças mitológicas de Calderón. Hoje, a sua arte

---

82 Agustín Moreto y Cabana, 1618-1669.
*Trampa adelante; El lindo Don Diego; El licenciado Vidriera; El valiente justiciero; La vida de San Alejo; La adúltera penitente; Los siete durmientes; El desdén con el desdén; La confusión de un jardín; Caer para levantar; Primero es la honra; La ocasión hace al ladrón*; etc.
Edição: Biblioteca de Autores Españoles, vol. XXXIX.
R. Pérez de Ayala: *Las Máscaras*. Vol. II. Madrid, 1919.
R. Lee Kennedy: *The Dramatic Art of Moreto*. Philadelphia, 1932.

83 Francisco Antonio de Bances Candamo, 1662-1704.
Poemas: *El César Africano; Canción del Tajo*.
Peças: *La piedra filosofal; El esclavo en grillos de oro; El rapto de Elias*.
F. Cuervo Arango: *D. Francisco Antonio de Bances Candamo, estudio biográfico y crítico*. Madrid, 1916.

esquisita é capaz de impressionar críticos exigentes. Na época, outra arte, mais suntuosa e mais fantástica, venceu no palco a palavra: foi a ópera[84]. Nos primeiros anos do reinado da casa de Bourbon, o soberano do teatro espanhol foi o castrado italiano Carlo Farinelli. Com ele e depois vieram os compositores italianos, os Conti, Domenico Scarlatti, Galluppi; e quando se precisou de palavras, encomendaram-nas a Metastasio. O mesmo fenômeno – a vitória da ópera italiana – foi menos sentido na própria Itália e em Portugal, porque estes países não possuíam teatros nacionais. Mas a "destruição do teatro nacional pela influência nefasta da ópera italiana" não passa de um lugar-comum da historiografia literária, romântica, antes da redescoberta do Barroco. A própria ópera italiana constitui a última fase do teatro barroco, conseqüência lógica e fatal das premissas do teatro da Contra-Reforma; o teatro jesuítico também acabou na ópera, fim que ao teatro espanhol estava predestinado desde a transformação do teatro popular pela síntese de Lope de Vega. Foi a conseqüência lógica de uma aspiração justa: o teatro da Contra-Reforma é a "representação", o "hacer representable" da poesia culterana, que aspirava a transformar a língua em música verbal e enfim em música.

---

84 E. Cotarelo y Mir: *Orígenes y desenvolvimento de la ópera en España hasta 1800*. Madrid, 1917.

## *Capítulo III*

PASTORAIS, EPOPÉIAS, EPOPÉIA HERÓI-CÔMICA
E ROMANCE PICARESCO

A ÍNDOLE da literatura barroca é dramática, ou melhor: teatral. No centro da civilização barroca está o teatro. É sintoma disso a transformação, que começa por volta de 1580, do romance pastoril em drama pastoril. *Arcádia* e *Diana* são substituídas por *Aminta* e *Pastor fido* e as suas numerosas imitações. O drama pastoril, sem grande importância na Renascença, é uma das expressões mais típicas do Barroco: o emprego da forma dramática, tão imprópria para exprimir o desejo do idílio, da evasão, é produto das mesmas tendências de "representação viva" que se impuseram no teatro católico dos jesuítas e espanhóis; mas a forma dramática serve aos poetas aristocráticos do drama pastoril para exprimir o hedonismo, recalcado pelas exigências moralizadoras da Contra-Reforma. O drama pastoril é um hino, por assim dizer, clandestino, ao amor livre na idade áurea dos pastores e ninfas.

O romance poético não desaparece por isso. Ao contrário, Tasso, o criador do drama pastoril, sacrificara a vida à criação da grande epopéia; e todo o século XVII lhe acompanha o esforço, acumulando inúmeras epopéias heróicas e sacras; o valor literário dessas produções é quase nulo. Do cruzamento entre romance pastoril e epopéia heróica nascerá, enfim, outro gênero, ainda pior: o romance heróico-galante. Mas este já prepara o romance psicológico.

As tendências antitéticas dentro do Barroco produzem, ao mesmo tempo, o drama pastoril e novas formas do romance. E entre essas novas formas encontram-se duas que parecem até "oposicionistas" – a epopéia herói-cômica e o romance picaresco – porque pouco compatíveis com o aristocratismo da época. A epopéia herói-cômica zomba das pretensões aristocráticas, pseudo-heróicas, invocando o bom senso burguês; o romance picaresco revela a miséria popular na base da sociedade aristocrática; e o romance picaresco será, através de Cervantes e Defoe, o precursor do romance moderno, em cuja árvore genealógica também aparece – lembra-se o caso de Fielding – a epopéia herói-cômica. Pelo racionalismo subversivo da crítica, pelo material utilizado e pelas conseqüências, os dois gêneros parecem antibarrocos, expressões de uma oposição, burguesa ou popular, que já anuncia o século XVIII e até a Revolução. Mas isso é mera aparência. Várias vezes os autores de epopéias herói-cômicas também escreveram epopéias sérias – assim Lope de Vega, Brébeuf, Saint-Amant – e muitos são literatos a serviço de cortes; o *Hudibras*, de Samuel Butler, é até sátira contra a burguesia puritana, em nome da Restauração vitoriosa dos Stuarts. O racionalismo da epopéia herói-cômica não ataca o ideal heróico, mas o abuso que dele fizeram representantes lamentáveis e ridículos; é racionalismo barroco, não racionalismo da Ilustração. Enfim, o romance picaresco dá a impressão de crítica subversiva, porque a miséria popular e as injustiças sociais lhe fornecem o assunto. No fundo, porém, um Mateo Alemán, acusando a sociedade, não se revolta; profunda demais é no pícaro a convicção da corrupção irremediável de todas as instituições humanas, de modo que só lhe resta a resignação estóica, elemento característico da mentalidade barroca. Drama pastoril, epopéia heróica, epopéia herói-cômica e romance picaresco são tentativas independentes, mas paralelas, de resolver conflitos barrocos com meios de expressão barrocos.

A pré-história da "favola pastorale"[1] percorreu várias fases curiosas. Cenas pastoris aparecem primeiro nos Mistérios medievais relativos ao Natal; são famosos os dois *Shepherds' Plays* do "Towneley cycle"; e cenas semelhantes encontram-se nas "Rappresentazioni sacre" italianas. Os pastores da noite de Natal foram substituídos por pastores pagãos na *Progne*, de

1 P. de Bouchaud: *La pastorale italienne*. Paris, 1920.

Gregorio Correr, dramatização de uma metamorfose de Ovídio. Ainda por muito tempo, Ovídio continuava fonte de enredos da poesia pastoril, fato relacionado com o erotismo do gênero. O *Sacrifício* (1557), de Agostino Beccari, é a primeira das várias tentativas esquisitas de ressuscitar, por meio da "favola pastorale", a tragédia grega, no sentido aristotélico em que foi então interpretada: conflito e complicação por equívocos, reconhecimento de uma personagem que se julgava perdida, catarse e solução. Pela "favola pastorale" os críticos contemporâneos acreditavam restaurada a tragédia de Sófocles. Mas, na verdade, o moralismo da solução final serviu bem para justificar o erotismo livre da vida na "natureza", e isso era importante para os teóricos aristotélicos do "hedonismo inocente". A mais famosa e mais discutida tragédia "aristotélica", a *Canace*, de Speroni, foi o modelo imediato do suave *Aminta*, do seu amigo Tasso.

O *Aminta*, de Tasso[2], é hoje lido somente para fins eruditos e em trechos seletos, nas escolas. O descrédito da obra, outrora famosíssima na Europa inteira – só em língua francesa havia 20 traduções –, não é justo; mas a sentença da História parece inapelável. O *Aminta* pode ter valor; mas o gênero é falso e morto. O enredo – Aminta, apaixonado pela pastora Sílvia, que não quer saber nada do amor, conquista-a por uma série de intrigas – é da maior banalidade. A "filosofia" do idílio é um lugar-comum horaciano, o "Carpe diem!", enfeitado com descrições românticas da natureza e alusões meio lascivas. A falsidade da vida e dos diálogos de cortesãos, disfarçados em pastores, é evidente. Apesar de tudo isso, é o *Aminta* uma obra de arte requintadíssima, ou antes, uma verdadeira maravilha de arte, se bem que não de ordem dramática e sim de ordem lírica. As numerosas reminiscências de literatura antiga são transfiguradas por uma música verbal que não se encontra nos originais, transformando-se, por exemplo, o "Deus nobis haec otia fecit", de Virgílio, em

"O Dafne, a me quest' ozio há fatto Dio".

---

2 Sobre Torquato Tasso, cf. nota 11.
*Aminta* (1573).
Edições por A. Solerti, Torino, 1901, e por G. Lipparini, Milano, 1925.
G. Carducci: *Sull'Aminta del Tasso saggi tre*. Firenze, 1896. (*Opere*, vol. XV.)

A música verbal chega à culminância nos coros, tais como o famoso "O bella età de l'oro...", mas justamente este coro revela que não se trata de mera música verbal. O lirismo de *Aminta* é resultado de conflitos numa alma sensitiva e angustiada. Aquele coro parece, mais uma vez, advertir da brevidade da vida humana e aconselhar o amor como ele foi na idade áurea:

> "Amiam; Che 'l sol si muore e poi rinasce;
> A noi sua breve luce
> S'asconde, e 'l sonno eterna note adduce."

A essa imagem noturna, o poeta opõe a recordação "platônica" da

> "............bella età de l'oro!
> Non già perchè di latte
> Se 'n corse il fiume, e stillò mele il bosco;
> No perchè i frutti loro
> Dier, da l'aratro intatte
> Le terre...";

porque naquela época fabulosa não existia

> "................quel vano
> Nome senza soggetto,
> Quell' idolo d'errori, idol d'inganno:
> Quel che da 'l volgo insano
> Onor poscia fu detto,
> Che di nostra natura il fèo tiranno..."

E se não fosse essa honra, o "tirano do vulgo", então revigoraria a

> ".......legge aurea e felice,
> Che Natura scolpì: S'ei piace, ei lice."

Evidentemente, é a revolta de um espírito anárquico contra a ordem aristocrática, encarnada no conceito "Honra", e a revolta do amor livre contra o moralismo da Contra-Reforma, mas consciente de que

"...............il mondo invecchia,
E invecchiando inristisce."

Nessa melancolia decadentista do idílio sensual reside o encanto lírico do *Aminta*.

O sucesso gerou as imitações, e entre elas há outra grande obra de arte, injustamente caluniada: o *Pastor fido*, de Guarini[3]. É realmente uma imitação: a pastora Amarillis, infeliz porque Mirtillo não quer ouvir falar de amor, é um Aminta feminino; as reminiscências tassianas são numerosas e evidentes; o mesmo petrarquismo pseudoplatônico, mal escondendo a lascívia que vai, no *Pastor fido*, até a alusões obscenas. A falsidade pastoril é a mesma; o estilo, porém, é diferente: o lirismo musical substituído por uma "música de concetti" gongoresca. Os pastores de Guarini já falam como poetas culteranos. Em compensação, têm mais que dizer do que os pastores de Tasso: Guarini é um psicólogo requintado do amor. O enredo da sua "favola" é complicado pela intervenção de oráculos e do Destino, discutindo-se de maneira quase calderoniana o livre-arbítrio, e pela intervenção do amor vicioso da meretriz urbana Corisca, contraste eficiente com o erotismo indecente, mas inocente, dos pastores. Essas complicações dão a Guarini oportunidade de realizar qualquer coisa como uma tragédia fatalista, e de salvar, solenemente, o conceito cristão do matrimônio. As aparências religiosas justificam o naturalismo erótico, e os contemporâneos falavam em novo Sófocles ou Sêneca. Leitores modernos, enquanto o *Pastor fido* for capaz de encontrá-los, chamar-lhe-iam antes "ópera" sem música. Mas Guarini é superior a todos os libretistas na arte de conduzir o fio dramático. Não é, como De Sanctis o acusou, o precursor da musicalidade vazia de Metastasio; é o primeiro e maior dramaturgo barroco da Itália. Um crítico tão severo e de tão pouca com-

3 Giambattista Guarini, 1538-1612.
*Il Pastor fido* (1590); *Rime* (1598).
Edição por G. Brognoligo, Bari, 1914.
V. Rossi: *Giambattista Guarini e il "Pastor Fido"*. 2.ª ed. Torino, 1926.
M. Marcazzan: "Guarani e la tragicomedia". (In: *Critica e Storicismo*. Bergamo, 1945.)

preensão do Barroco como August Wilhelm Schlegel chamou ao *Pastor fido* "produção inimitável", grande pelas qualidades cênicas. O *Aminta* fora um poema lírico dialogado. O *Pastor fido* ensinou à Europa inteira a arte barroca de resolver, por meio de efeitos teatrais, problemas que já era desaconselhável discutir.

A "favola pastorale" italiana[4] esgotou-se na imitação dessas duas obras-primas. Lembrando-se das éclogas piscatórias, Antonio Ongaro transformou, no *Alceo* (1581), os pastores em pescadores; escreveram semelhantes "favole marittime", Scipione Di Manzano (*Aci*, 1600) e Francesco Bracciolini (*Ero e Leandro*, 1630). O tipo comum foi cultivado por Chiabrera (*Alcippo*, 1604) e Giulio Malmignati (*Clorindo*, 1604). A *arrière-pensée* escondida no gênero manifesta-se pela última vez nos *Filli di Sciro*, de Bonarelli[5]: o amor simultâneo de uma moça a dois pastores foi motivo de censuras e de entusiasmos. Enfim, as possibilidades "rústicas" do gênero salvam, de certa maneira, a *Rosa*, de Cortese[6], que não atravessou as fronteiras da península porque estava escrita em dialeto napolitano. Nisso, e na observação dos costumes dos camponeses da região de Nápoles – assim como no atraente poema dialetal de Cortese, a *Vajasseide* – reside a originalidade relativa de *Rosa*.

O drama pastoril conquistou a Europa inteira. Na Espanha, escreveu Lope de Vega o *Verdadero amante*, e fez Jaureguí uma tradução magistral do *Aminta*. Na França[7], foram famosas a *Silvie* (1621), de Jean de Mairet, as *Bergeries* (1618), do malherbiano Honorat de Racan, a *Amaran-*

---

4 A. Mazzoleni: *La poesia drammatica pastorale in Italia*. Bergamo, 1888.
E. Carrara: *La poesia pastorale*. Milano, 1909.

5 Guidobaldo Bonarelli della Rovere, 1563-1608.
*Filli di Sciro* (1607).
B. Ottone: *La Filli di Guidobaldo Bonarelli e la poetica del dramma pastorale*. Ferrara, 1931.

6 Giulio Cesare Cortese, 1571-1627.
*Rosa* (1621); poema rústico *Vajasseide* (1621).
A. Ferolla: *Giulio Cesare Cortese, poeta napoletano del secolo XVII*. Napoli, 1907.

7 J. Marsan: *La pastorale dramatique en France à la fin du XVIe siècle et au commencement du XVIIe siècle*. Paris, 1905.

*the* (1631), do "précieux" Gombauld; Alexandre Hardy, considerado como precursor de Corneille, deixou ainda um *Alcée*.

Os ingleses, como sempre, souberam assimilar de maneira mais perfeita o gênero estrangeiro[8]. Mais uma vez, Lyly aparece como precursor das formas barrocas: a sua *Gallathea* é de 1584. O estilo italiano ainda prevalece na *Queen's Arcadia* (1605), de Samuel Daniel. Mas não é costume lembrar *As You Like It* e *Winter's Tale*, de Shakespeare, entre a descendência do *Aminta*, porque nessas comédias deliciosas o gênero já está perfeitamente anglicizado. Em *The Sad Shepherd or a Tale of Robin Hood* (publ. 1641), Ben Jonson transforma a Arcádia em paisagem inglesa e os pastores estilizados em camponeses da fronteira da Escócia. As mais belas pastorais inglesas, além daquelas de Shakespeare, são *The Faithful Shepherdess* (1609), de John Fletcher, e o *Amynthas* (1633), de Thomas Randolph[9], este em estilo italiano, brilhante. O fim dessa evolução assimiladora é o *Comus* (1634), de Milton: o classicismo de Guarini, em magníficos versos ingleses, a serviço da moral puritana.

O drama pastoril, que exige artifícios sutis de estilo e metrificação, prestou a várias literaturas européias o grande serviço de polir-lhes a língua. A literatura holandesa passou, com duas obras-primas do pastoril dramático, da Renascença ao Barroco: da *Granida* (1605), de Hooft, aos *Leeuwendalers* (1648), de Vondel. A tradução do *Pastor fido* (1678) por Hofmannswaldau marca época na história da língua poética alemã[10]. A tradução do *Pastor fido* (1695) por Dahlstierna é uma data da literatura sueca.

Deste modo, o drama pastoril, forma do Barroco contra-reformista que chegou a integrar-se no Barroco protestante, é uma das forças que tornaram internacional e interconfessional a literatura do século XVII;

---

8 W. W. Greg: *Pastoral Poetry and Pastoral Drama*. London, 1906.

9 Thomas Randolph, 1605-1635.
*Poems and Amyntas* (1638).
K. Kottas: *Thomas Randolph, sein Leben und seine Werke*. Wien, 1909.
G. C. Moore Smith: "Thomas Randolph". (In: *Proceedings of the British Academy*, 1927.)

10 L. Olschki: *Giambattista Guarini's "Pastor fido" in Deutschland*. Leipzig, 1908.

a causa do fenômeno é a uniformidade do espírito aristocrático em todas as sociedades barrocas. O drama pastoril exprime uma das necessidades imperiosas dessa aristocracia, já privada do poder político: a evasão para o idílio. A outra forma de fuga, para o heroísmo ilusório, é a epopéia barroca. Não foi por acaso, evidentemente, que o mesmo poeta Tasso criou os modelos de ambos os gêneros, o *Aminta* e a *Gerusalemme liberata*.

Torquato Tasso[11] é dos poetas mais famosos da literatura universal. Os séculos passados compararam-no a Homero, Virgílio e Dante; e havia quem gostasse de colocá-lo cima destes; foi o último grande poeta da literatura italiana que exerceu influência na Europa inteira. Foi considerado como "o último grande clássico". Também não foi por acaso que Goethe o celebrou na tragédia *Torquato Tasso*. A sua glória sobreviveu ao classicismo pela romantização da sua vida: os anos de cortesão na brilhante corte renascentista de Ferrara, o amor à princesa Eleonora, a loucura e a prisão, as perseguições da Inquisição, o crepúsculo melancólico, à sombra

---

11 Torquato Tasso, 1544-1595. (Cf. nota 2.)

*Rinaldo* (1562); *Aminta* (1573); *Gerusalemme liberata* (escr. até 1575, publ. 1581); *Rime* (1582); *Torrismondo* (1587); *Il mondo creato* (1592); *Dialoghi* (1580/1592); *Gerusalemme conquistata* (1592); *Rime* (1592/1593); *Intrighi d'amore* (1604).

Edições: *Gerusalemme liberata* por A. Solerti, 2 vols., Firenze, 1895/1896, e por L. Bonfigli, Bari, 1930.

*Rime* por A. Solerti, 2 vols., Bologna, 1898/1902.

*Teatro* por G. Carducci. Bologna, 1895.

A. Solerti: *Vita di Torquato Tasso*. 3 vols. Torino, 1895.

A. Sainati: *La lirica di Torquato Tasso*. 2 vols. Pisa, 1912/1915.

G. Bonanni: *Saggio sullo spirito lirico del Tasso*. Firenze, 1913.

A. Marenduzzo: *La vita e le opere di Torquato Tasso*. Livorno, 1916.

G. B. Cervellini: *Torquato Tasso*. 2 vols. Messina, 1918/1920.

E. Donadoni: *Torquato Tasso*. 2 vols. Firenze, 1921.

W. P. Ker: *Tasso*. London, 1925.

L. Tonelli: *Torquato Tasso*. Torino, 1935.

C. Previtera: *La poesia e l'arte de Tasso*. Messina, 1936.

G. Natali: *Torquato Tasso*. Roma, 1943.

G. Getto: *Interpretazione del Tasso*. Napoli, 1951.

B. T. Sozzi: *Studi sul Tasso*. Pisa, 1954.

dos carvalhos seculares do convento de S. Onofre em Roma – que assunto para tragédia e novelas românticas, das quais existe número considerável! As pesquisas biográficas não confirmaram todos os tópicos da biografia romanceada, e é muito significativo o fato de Tasso não se haver tornado vítima de nenhum dos modernos biógrafos profissionais. Aquele romantismo já nos deixa frios. O nome de Tasso continua famosíssimo; mas já no tricentenário da sua morte, em 1895, o crítico italiano Enrico Thovez protestou contra "o culto de Tasso nas escolas"; e hoje não se sabe bem se Tasso continua a ser lido em qualquer outro lugar fora das escolas. Em parte é isso uma reação saudável: Tasso estava supervalorizado, de maneira pouco justificável; mas contra a injustiça não adianta outra injustiça.

As epopéias não estão na ordem do dia, já há muito tempo, e ninguém lerá, sem obrigação ou imposição, a *Gerusalemme liberata* de ponta a ponta. Mas certos episódios, lidos separadamente, surpreenderão sempre pelo lirismo intenso; estão neste caso os episódios de Olindo e Sofrônia, Rinaldo no jardim encantado de Armida, Ermínia entre os pastores, Tancredo e Clorinda. No poema são numerosos os versos de extraordinária beleza, e a literatura universal tornar-se-ia lamentavelmente pobre se renunciássemos a tudo isso e a tudo mais que não está em "moda". Ao grande crítico italiano Attilio Momigliano, duramente perseguido e humilhado durante os últimos anos do regime fascista, serviu como suprema consolação a literatura de Dante e de Tasso. Uma releitura atenta inspirará a qualquer espírito sem preconceitos nova admiração.

O que pouco nos agrada na *Gerusalemme liberata* é, como em todas as epopéias classicistas, a "máquina" épica, o heroísmo convencional, as intervenções supranaturais, a retórica retumbante. Na *Gerusalemme liberata*, tudo isso é mais fastidioso que em outra qualquer grande epopéia, porque a "máquina" é tomada muito a sério: Tasso escolheu como assunto uma façanha de cavalaria com objetivo religioso – a conquista de Jerusalém pelos cruzados – desejando que a sua epopéia fosse considerada como verdade histórica e profissão de fé; mas a sua obra não é nem uma nem outra coisa, e as censuras dos críticos seus contemporâneos e as da Inquisição não eram de todo infundadas. Tasso, assim como falseou o espírito dos cruzados, transformando-os em "cortegiani" renascentistas, assim também substituiu as expressões da fé medieval pela poetização requintada da men-

talidade contra-reformista, não sem falhas quanto ao moralismo imposto. Não é possível duvidar da sinceridade religiosa de Tasso; o seu poema *Il mondo creato*, imitação da *Semaine*, de Du Bartas, com versos polêmicos contra o ateísmo epicureu e a indiferença religiosa dos humanistas, é uma obra pouco feliz, mas sincera. Resta, pois, somente a solução de que Tasso estava enganado a respeito de si mesmo. Considerava como devoção e penitência o que era apenas angústia e melancolia. Tasso era, por natureza, melancólico e algo místico: na sua obra encontram-se versos bem românticos como não ocorrem em nenhum outro poeta da época –

> "..........come uscì la notte e sotto l'ale
> Menò il silenzio e i brevi sogni errante..." –;

e já se observou que Tasso é um poeta da noite; noturnas são as grandes cenas da epopéia. Resulta uma interpretação romântica da poesia de Tasso, correspondente à interpretação romântica da sua vida: até 1575, na época do *Aminta*, Tasso teria sido poeta de idílios melancólicos, nostálgicos, da Renascença; depois, as experiências eróticas e sociais e o medo à Inquisição tê-lo-iam precipitado na melancolia dos escrúpulos teológicos e morais, até surgir a loucura. Por fim, Tasso começou a duvidar do valor da sua poesia e da razão de ser da poesia em geral. Deste modo, o caso de Tasso é sintoma do fim do mundo de beleza da Renascença, sucumbindo à reação eclesiástica, e, por isso, é Tasso o último grande poeta "clássico".

Realmente, Tasso é um grande poeta da melancolia. Mas o sentimento de decadência encontra as suas expressões mais perfeitas justamente no *Aminta*. Ali, o poeta lamenta a sua época, porque já passou a Idade Áurea do amor livre e do anarquismo moral ("S' ei piace, ei lice")[12]. Eis a verdade psicológica de Tasso: a sua melancolia é o reverso de desejos libidinosos, recalcados. A contradição íntima entre a sua natureza e o ambiente moral da Contra-Reforma desvirtuou-lhe as expressões religiosas, fez das forças divinas e demoníacas, na *Gerusalemme liberata*, uma "máquina" tão pouco séria como os deuses olímpicos nas epopéias renascentistas. A *Gerusalemme liberata*, como conjunto, pode ser falha: subsistem, como valores estéticos, porém, a sensualidade pouco velada do episódio do jardim de

12 Cf. nota 2.

Armida, o erotismo melancólico de vários outros episódios, e o caráter do herói Tancredo, personagem quase shakespeariano, auto-retrato do poeta. O que parecia aos críticos contradição entre sentimento romântico e forma clássica é na verdade o espírito antitético do Barroco.

A essência barroca da arte de Tasso revela-se bem claramente pela comparação estilística com Ariosto[13]. Onde Tasso chega a libertar-se das regras classicistas que se impuseram à poesia épica, não volta às formas renascentistas, mas revela-se marinista *avant la lettre*. Quanto à sua poesia lírica, não é justo ler apenas as peças anacreônticas que estão em todas as antologias – "Tu parti, o rondinela" e "Vago augellin, che chiuso" – ou só as odes emocionantes que escreveu na miséria da prisão e do manicômio ("In aspro esilio e'n dura Porvetà"). Tasso tem sonetos dos melhores em língua italiana. É grande poeta quando não é sutil ou retórico, cedendo ao gosto do trocadilho espirituoso. A tragédia *Torrismondo*, transposição da história de Édipo para uma Escandinávia fantástica, é uma tragédia de horrores, mais próxima de Calderón do que das aspirações sofoclianas dos contemporâneos. A comédia *Intrighi d'amore*, de autoria algo incerta, mas que foi pelo menos esboçada por Tasso, não tem semelhança nenhuma com as comédias plautinas da Renascença; antes se parece com Tirso de Molina. A *Gerusalemme conquistata*, segunda versão da "liberata", distingue-se, não com vantagem, pela observação ortodoxíssima das pretensas regras aristotélicas. Os *Dialoghi*, discussões agudas em estilo magnífico sem vestígios de haverem sido escritas no manicômio, são tratados neo-escolásticos em forma de diálogos platônicos. Toda a obra de Tasso é um imenso artifício do seu virtuosismo técnico, pecando contra a sua natureza poética. A forma clássica da epopéia era para Tasso vaso de uma teologia escolástica, sem a fé profunda de Dante, e de um lirismo fantástico sem a harmonia de Ariosto. Esta síntese de teologia e fantasia é bem característica da atmosfera da Contra-Reforma. A melancolia de Tasso é a de uma fase de transição, mas não da transição da Renascença para a Contra-Reforma, e sim da Contra-Reforma para o Barroco. A poesia de Tasso não é um mundo completo; é um mundo episódico, uma "selva incantata" como a

13 Th. Spoerri: *Renaissance und Barock bei Ariost und Tasso*. Zuerich, 1922.

da Armida. Nesta floresta encantada há muitas imagens lascivas e muitos suspiros melancólicos – "languido" e "dolci lamenti" são palavras preferidas por Tasso. Naquela "selva incantata" há toda a espécie de poesia, menos uma: a heróica que Tasso pretendeu escrever. Há na *Gerusalemme liberata* um trecho revelador: as armas de Rinaldo estão suspensas nos ramos de uma árvore, mas o vento que as toca produz, em vez de fanfarras guerreiras, uma doce música. O mundo poético de Tasso é o mundo musical do Barroco. Em nenhum tempo e em nenhuma parte a poesia de Tasso foi tão bem compreendida como na época em que, conforme uma lenda não verificada, os gondoleiros de Veneza lhe recitavam e cantavam as canções; quem afirmava tê-los ouvido assim, foram, no começo do século XIX, os poetas românticos.

O elemento lírico-musical, essencialmente antiépico, é o que distingue a *Gerusalemme liberata* das inúmeras epopéias do século XVIII. Entre os muitos cemitérios melancólicos da literatura universal é este o maior, e só será superado em extensão, quando, um dia, o romance moderno, como gênero, se extinguir. A epopéia heróica e sacra do século XVII constitui uma das divergências mais sérias quanto à vaidade de todos os esforços humanos. Mesmo sem falar da impossibilidade de ler aqueles produtos insípidos, é quase impossível imaginar e explicar a obstinação de tanta gente séria – estadistas, sacerdotes, magistrados, eruditos – em sacrificar anos e vidas inteiras escrevendo milhares e milhares de versos que logo se transformaram em papel de embrulho. A paciência desse esforço é um problema psicológico que só será possível resolver por meio de futuras análises da mentalidade do homem barroco. Mas, quanto ao problema de sociologia literária, não há dúvida de que aquela obstinação também devia ter motivos profundos. Uma religiosidade imposta pela força precisava de profissões de fé explícitas, menos da parte dos hipócritas do que da parte dos que aderiram sinceramente sem ter certeza íntima da sua própria sinceridade. Na epopéia de Tasso, o assunto religioso estava ligado ao heróico, e em muitas imitações também é impossível distinguir nitidamente a prioridade do motivo religioso ou do motivo heróico. Mas o número das epopéias heróicas "sans phrase" é muito maior. A aristocracia estava despojada do poder político, deixando-se-lhe, porém, todas as aparências de classe privilegiada; as epopéias

de heroísmo fictício são o reflexo dessa situação. Começaram a pulular onde o processo político-social se iniciara: na Itália; responde-lhes, do ponto de vista do bom senso burguês, a epopéia herói-cômica, que somente na Itália conseguiu algumas produções de valor superior, porque só na Itália o cepticismo popular contra os heroísmos espetaculares já contava com uma tradição de séculos, tendo encontrado a sua expressão mais antiga na *Entrée d'Espagne*, e a mais perfeita já em Pulci. Quando a aristocracia francesa se aproxima do mesmo destino que a italiana – não pela dominação estrangeira, mas pelo absolutismo monárquico – começa em França a voga das epopéias, se bem que em forma diferente e em prosa; é o romance heróico-galante. Mas esse gênero não sobrevive à vitória da literatura classicista de Luís XIV, "ce grand roi bourgeois"; apenas se guardam as aparências aristocráticas, do mesmo modo que a corte do monarca não deixa influenciar o seu estilo de vida pelo mercantilismo de Colbert e pelo aburguesamento da administração e da Justiça. A antítese explícita do romance heróico-galante é o romance picaresco; como a epopéia herói-cômica, não é crítica social; é também expressão de uma atitude antiaristocrática em face da vida. Mas não é a atitude de bom senso do burguês, e sim a resignação estóica do plebeu.

Resignação estóica é, aliás, necessária para percorrer aquele cemitério de epopéias. Apenas se pretende demonstrar a quantidade dessa literatura e, com isso, a sua função social.

A epopéia sacra pertence ao número daqueles gêneros que têm precursores na literatura internacional em língua latina. A *Christias* (1535), do virgiliano Girolamo Vida, e o fragmentário *Joseph*, de Girolamo Fracastoro (1483-1553), que também cantou, em poema didático, os horrores e remédios da sífilis, pertencem à Renascença; dúvidas estilísticas podem subsistir relativamente ao *Vincentius*, do jesuíta português Luís André de Resende (†1573). Mas a *Sarcotis*, do jesuíta alemão Jacobus Masen (1606-1681), já é bem barroca. Influências colaterais são representadas pelo lirismo bíblico das *Lagrime di San Pietro* (1585), de Luigi Tansillo, acompanhadas pelas *Larmes de Saint-Pierre* (1587), de Malherbe, e *Saint Peter's Complaint* (1595), do jesuíta inglês Robert Southwell – e, de outro lado, pela poesia bíblica narrativa da *Semaine* (1578), de Du Bartas, e o *Mondo creato* (1592), de Tasso. A esses tipos pertencem ainda as *Lagrime della Vergine* (1618), de

Rodolfo Campeggi, e a *Creazione del mondo* (1609), de Gaspare Murtola. O exemplo de Tasso inspira aos poetas a coragem de tratar um assunto sacro como se fosse heróico: primeiro na *Ester* (1615), de Ansaldo Cebá; depois, na melhor obra do gênero, a *Strage degli innocenti* (publicada em 1633), do próprio Giambattista Marino[14], que trata da chacina dos inocentes em Belém, com todo o sadismo da imaginação barroca e todas as elegâncias lingüísticas do marinismo, sem vestígio de espírito religioso.

A obra mais séria do gênero é a *Cristiada*, que o espanhol Hojeda[15] escreveu em Lima. Novo exemplo da autoctonia do estilo barroco na Espanha: a atmosfera sombria do poema, a propósito da qual se lembrou o naturalismo sangrento dos santos espanhóis esculpidos em madeira. De um tipo mais italiano, mais renascentista, são a *Década de la Pasión* (1579), de Juan de Coloma, o erudito *Monserrate* (1588), de Cristóbal de Virués, e o popular *San Isidro* (1598), de Lope de Vega. Já se lembrou o culto barroco de são José, do qual o *San José* (1604), de Valdivielso, é a expressão; e *El Macabeo* (1638), de Miguel de Silveira, é produto tão híbrido de epopéia sacra e epopéia heróica como as tentativas francesas[16], o *Moyse sauvé* (1653), do insincero Saint-Amant, aliás não a pior entre essas obras, e o *Clovis, ou La France chrétienne* (1657), de Jean Desmarets de Saint-Sorlin[17], que já antecipa a *Henriade*, de Voltaire; parte das epopéias francesas servem o patriotismo monárquico que Richelieu e Mazarin fomentaram. E o *Saint-Paul* (1654), de Antoine Godeau.

A evolução mais surpreendente dá-se na Inglaterra. Os começos são tipicamente barrocos: a *Theophila* (1652), de Edward Benlowe, e a *Davideis* (1656), de Abraham Cowley[18]. Surge, logo depois, o *Paradise Lost*, de Milton, com o qual o gênero acaba; mas com "gloria in excelsis". A epopéia

---

14 Cf. "Poesia e teatro da contra-reforma", nota 14.

15 Diego de Hojeda, 1570-1615.
*La Cristiada* (1611). – Edição Corcoran, Washington, 1935.
P. J. Rada y Ganio: *La Cristiada*. Madrid, 1917.
F. Pierce: *The Heroic Poem of the Spanish Golden Age*. London, 1947.

16 R. A. Sayce: *The French Biblical Epic in the Seventeenth Century*. Oxford, 1955.

17 Cf. "Misticismo, moralismo e classicismo", nota 22.

18 H. H. Krempien: *Der Stil der "Davideis" von Cowley*. Hamburg, 1936.

sacra falhou em toda a parte onde o assunto foi imposto; só venceu no país do inconformismo religioso.

O campo da epopéia heróica é infelizmente muito mais vasto; só oferece a compensação de revelar com clareza maior as intenções e motivos. A primeira tentativa fora a *África*, de Petrarca, onde já aparecem duas qualidades permanentes da epopéia italiana: a pretensão de identificar imperialismo romano e patriotismo italiano (teórico, erudito aliás), e a preponderância do lirismo; só esta última qualidade era capaz de salvar algumas das tentativas épicas. Doutro lado, a falta de lirismo é o motivo principal, mas não o único, do malogro das epopéias humanistas do século XVI[19]. Com a *Italia liberata dai Goti* (1547-1548), Gian Giorgio Trissino pretendeu opor ao poema fantástico de Ariosto uma epopéia de significação nacional, no sentido do nacionalismo dos humanistas romanos: Trissino, autor da *Sofonisba* e partidário da imitação dos gregos, escolheu como enredo, deliberadamente, a "libertação" da Itália pelos bizantinos, no século VI, para homenagear ao mesmo tempo a "Grécia", e essa confusão bastava para desvirtuar a tentativa, mesmo abstraindo-se da incapacidade poética do autor. Logo depois, a Itália caiu nas mãos dos espanhóis, e a *Alamanna* (1567), poema insípido de Antonio Francesco Oliviero, já revela outra confusão: identifica a causa da Itália com os objetivos do imperialismo espanhol, celebrando as vitórias do imperador Carlos V. Os próprios espanhóis, aliás, não foram mais felizes no assunto: o *Carlos famoso* (1566) de Luis de Zapata, e a *Austriada* (1584), de Juan Rufo Gutiérrez (em parte, aliás, metrificação da *Guerra de Granada*, de Hurtado de Mendoza), são as epopéias horríveis que o vigário e o barbeiro, no famoso capítulo VI da primeira parte de *D. Quixote*, condenam à fogueira.

Expressão do pensamento antiespanhol é a *Avarchide*, de Luigi Alamanni[20], que fora poeta renascentista nos seus belos sonetos e num poema didático sobre a agricultura, para depois iniciar a moda barroca das odes

---

19 A. Belloni: *Il poema epico e mitologico*. Milano, 1911.

20 Luigi Alamanni, 1495-1556.
*Opere toscane* (1533); *La coltivazione* (1546); *Avarchide* (publ. 1570).
H. Hauvette: *Un exilé florentin à la cour de France au XVIe siècle. Luigi Alamanni, sa vie et son oeuvre*. Paris, 1903.

pindáricas; na sua epopéia lamentável obedeceu às pretensas regras da poética aristotélica: sintoma de que já se encontra nos começos do Barroco. Poeta de transição foi também Bernardo Tasso[21], o pai de Torquato: bom poeta lírico, horaciano e anacreôntico, pretendeu adaptar às exigências aristotélicas a epopéia fantástica à maneira de Ariosto, versificando o *Amadigi di Gaula*. O filho, Torquato Tasso, acompanhou-lhe os passos, iniciando-se na arte épica com o *Rinaldo* (1562); depois, veio-lhe a inspiração de substituir o heroísmo de cavalaria pelo heroísmo cristão dos cruzados, na *Gerusalemme liberata*.

O número dos epígonos de Torquato Tasso é imenso[22]; bastam aqui alguns nomes e motivos característicos. Chiabrera[23], versificador incansável, retomou, na *Gotiade* (1582), o assunto de Trissino, e na *Erminia* (1605), o da cavalaria; é patriota na *Firenze* (1615), e patriota antiespanhol na *Amedeide* (publ. 1654). O assunto italiano reaparece somente na *Fiesole distrutta* (1619), de Giandomenico Peri; mais perto de Tasso estão a *Siriade* (1581), de Pier Angelio da Barga, e o fragmento de uma *Gerusalemme distrutta*, do próprio Marino. São transposições do motivo da cruzada para outras épocas a *Croce riacquistata* (1605-1611) e a *Bulgheria convertita* (1637), de Francesco Bracciolini; a *Heracleide* (1623), de Gabriele Zinani, e, voltando ao ciclo espanhol, a *Conquista di Granada* (1650), de Girolamo Graziani. Antonio Caraccio chegou a cantar, no *Imperio vendicato* (1679-1690), a vergonhosa quarta cruzada, e Scipione Errico, na *Babilonia distrutta* (1624), acontecimentos da história islamítica. Era insaciável a fome dos poetas épicos, tratando assuntos cada vez mais longínquos e esquisitos, em moldes sempre iguais. Só Tassoni, o "oposicionista", se lembrou de um assunto mais verdadeiro: numa epopéia, *Oceano* (1622), pretendeu celebrar as descobertas dos espanhóis e portugueses; porém dela escreveu apenas um fragmento: o antimarinista Tommaso Stigliani terminou um *Mondo nuovo* (1628). Os marinistas, os poetas barrocos, estes imitam, todos, o heroísmo menos real de épocas remotas, à maneira de Tasso.

---

21 Bernardo Tasso, 1493-1569.
*Amadigi di Gaula* (1544); *Rime* (1560).
E. Williamson: *Bernardo Tasso*. Cambridge, Mass., 1951.

22 A. Belloni: *Gli epigoni della "Gerusalemme liberata"*. Padova, 1893.

23 Cf. "Poesia e teatro da contra-reforma", nota 21.

Fora da Itália, a epopéia heróica não é menos comum nem menos infeliz. Na Espanha, a transição entre o estilo de Ariosto e o de Tasso produziu pelo menos um produto singular, o *Bernardo*, de Balbuena[24], em que a gesta de Carlos Magno, elaborada à maneira de Ariosto, é tratada em estilo pomposo como o de Góngora – produto híbrido e dificilmente legível, uma das obras mais estranhas do Barroco. Além das epopéias barrocas de Lope de Vega (*Dragontea*, *Jerusalén conquistada*, *Corona trágica*), só os historiadores mais conscienciosos da literatura lembram a *Conquista da Bética* (1603), de Juan de la Cueva, e a *Nápoles recuperada* (1651), de Francisco de Borja. São, então, numerosas as epopéias que, à imitação de Ercilla[25], tratam da descoberta e conquista do Novo Mundo: a *Mexicana* (1594), de Gabriel Lasso de la Vega; o *Peregrino indiano* (1599), de Antonio de Saavedra; a *Conquista del nuevo mundo* (1610), de Gaspar de Villagra[26]. Na Espanha foi nacional (e barroco) esse assunto, que na Itália só ocorreu aos antimarinistas Tassoni e Stigliani.

Entre os espanhóis não surgiu nenhum Camões; mas entre os portugueses tampouco se repetiu o milagre. Contudo, a insistência com que tantos poetas portugueses pretenderam criar mais e mais epopéias nacionais tem certa razão de ser: a afirmação da nacionalidade portuguesa que, desde a ocupação espanhola em 1580, parecia perdida. O número das epopéias portuguesas é grande[27]. Noutros tempos, os

---

24 Bernardo de Balbuena, 1568-1625.
*El Bernardo, o Victoria de Roncesvalles*.
Edição: Biblioteca de Autores Españoles, vol. XVII.
J. Van Horne: *El Bernardo by Balbuena. A Study of the Poem.* Urbana (Ill.), 1927.
J. Van Horne: *Bernardo de Balbuena. Biografía y crítica*. Urbana, 1940.

25 Cf. “Renascença internacional”, nota 49.

26 Notícias pormenorizadas sobre os poetas épicos espanhóis em:
G. Ticknor: *History of Spanish Literature*. 6.ª ed. New York, 1888.
I. Fitzmaurice-Kelly: *História de la literatura española* (tradução castelhana, anotada por A. Bonilla y San Martín). Madrid, 1905.

27 Teóf. Braga: *Os Seiscentistas*. Porto, 1916.
Fid. de Figueiredo: *História da Literatura Clássica. 2.ª Época 1580-1756.* Lisboa, 1920.
Fid. de Figueiredo: *A Épica Portuguesa no Século XVI*. São Paulo, 1938.
H. Cidade: *Lições de Cultura e Literatura Portuguesa*. Vol. I. 2.ª ed. Coimbra, 1942.

historiadores da literatura portuguesa teimaram em descobrir, aqui e ali, certas qualidades: "versificação fluente" ou "descrições interessantes" ou "episódios magníficos", sem insistir no valor do resto. Mas essas epopéias não valem nada: são crônicas e biografias minuciosas, penosamente metrificadas, ou então florestas de imaginação fantástica, mas sem ânimo poético, antes de um prosaísmo ridículo. Basta enumerar os nomes: o *Condestabre de Portugal* (1610), do poeta pastoril Francisco Rodrigues Lobo; *Afonso*, *o Africano* (1611), de Vasco Mouzinho de Quevedo; *Malaca Conquistada* (1634), de Francisco de Sá de Meneses; *Insulana* (1635), de Manuel Tomás; *Ulisséia* (1636), de Gabriel Pereira de Castro; *Ulissipo* (1640), de Antônio de Sousa de Macedo. Esta última epopéia publicou-se no ano em que Portugal se libertou da dominação espanhola, e o seu autor foi um dos estadistas mais importantes da Restauração nacional. Durante a época da humilhação nacional, que terminou em 1640, o afã de celebrar as grandes façanhas do passado é digno de todo o apreço; mas "c'est avec les beaux sentiments que l'on fait de la mauvaise littérature", e às vezes o verdadeiro motivo foi apenas vaidade literária que a glória de Camões não deixava dormir. É usual abrir exceção em favor de Brás Garcia de Mascarenhas[28], cujo *Viriato Trágico* seria obra de patriotismo viril, respirando a atmosfera das montanhas da Beira Alta; é possível que o poeta tenha sido diferente, mas o poema não saiu melhor do que os outros.

A epopéia heróica francesa[29] talvez seja a mais insincera de todas. Os autores que celebraram façanhas de cavalaria histórica, misturando-as com motivos de religiosidade contra-reformistas, eram "précieux", quer dizer, escritores que tinham antecipado a transformação da aristo-

---

28 Brás Garcia de Mascarenhas, 1596-1656.
*Viriato Trágico* (publ. 1699).
A. Ribeiro de Vaconcelos: Brás *Garcia de Mascarenhas. Estudo de Investigação Histórica.* Coimbra, 1922.

29 R. Toinet: *Quelques recherches autour des poèmes héroiques épiques français du XVIIe siècle.* Paris, 1899.
A. Marni: *Allegory in the French Heroic Poem of the Seventeenth Century*. Princeton, 1936.

cracia feudal e guerreira em aristocracia de corte e salão. Daí a hipocrisia do seu cristianismo e a falsa elegância dos seus heróis feudais ou primitivos. Pelo menos sintoma de ambigüidade é o fato de o jesuíta Pierre Le Moyne, autor da epopéia meio sacra, meio heróica *Saint Louis ou le héros chrétien* (1635/1658), ter ao mesmo tempo escrito o livro *De la dévotion aisée*, que Pascal anatematizará. Georges de Scudéri, autor de *Alaric ou Rome vaincue* (1654), já é, ao mesmo tempo, um dos autores principais de romances heróico-galantes; Jean Chapelain[30], autor da famosa ou notória *Pucelle d'Orléans* (1656/1657), é herói dos salões do Hôtel de Rambouillet, e ao mesmo tempo um dos preparadores do classicismo acadêmico, que, mais uma vez, revelará a sua substância burguesa, acabando com a epopéia heróica. "Le rest ne vaut pas l'honneur d'être nommé" – mas este verso é do classicista Corneille; historicamente, a epopéia francesa do século XVII é importante como documento do caráter semibarroco da literatura do "siècle d'or".

As poucas epopéias heróicas inglesas estão em relação com o estilo barroco na poesia inglesa, a "metaphysical poetry", como a *Leoline and Lydanis* (1642), de Francis Kynaston. Recentemente, dedicou-se maior atenção à *Pharonnida*, de Chamberlayne[31], mistura de epopéia fantástica, à maneira de Ariosto e Spenser, com elementos pastoris e estilo "metafísico"; é uma das obras mais singulares do Barroco Inglês.

Se a epopéia heróica não encontrou em toda a parte o mesmo entusiasmo quantitativo, em compensação alcançou países que até então pouco tinham participado da vida literária européia. Um dos melhores discípulos de Tasso, certamente superior aos imitadores italianos, é o croata ragusano Gundulić[32]; seu estilo é barroco; muito

---

30 Cf. "Poesia e teatro da Contra-Reforma", nota 49.

31 William Chamberlayne, 1619-1689.
*Pharonnida* (1659).
Edição por S. W. Singer, London, 1920.
A. Higgins: *Secular Heroic Epic Poetry of the Caroline Period*. Bern, 1953.

32 Cf. "Renascença international", nota 91.
V. Setschkareff: *Die Dichtung Gundulic's und ihr poetischer Stil. Ein Beitrag zur Erforschung des literarischen Barock*. Bonn, 1952.

conforme à época; mas seu espírito é renascentista; seu tema é contemporâneo, celebrando façanhas reais de um heroísmo verdadeiro em guerra real, a dos poloneses contra os turcos. Segundo o mesmo critério, já é, porém, indubitavelmente barroco o outro "tassiano", o conde húngaro Nicolau Zrinyi[33]: a sua *Zrinyade*, poema sobre o cerco da cidade histórica de Sziget pelos turcos, no tempo do seu heróico bisavô: o heroísmo já está longe, num passado remoto; serve como advertência, da parte de um bravo guerreiro católico, contra a apostasia protestante, que seria responsável pelo enfraquecimento da nação e a derrota pelos turcos; Zrinyi foi discípulo do grande arcebispo Pázmányi, que introduzira a Contra-Reforma na Hungria; e em sua poesia notam-se influências de Marino. É um barroco. Aliás, a existência desse "Tasso bárbaro" nos confins da Europa de então, onde a civilização cristã acaba, tem algo de desesperado e comovente.

A epopéia heróica do século XVII falhou pela falsidade do seu ideal heróico. Não foi seu único motivo a hipocrisia de literatos venais, pretendendo bajular os mecenas aristocráticos; também cooperou, nessa atividade literária quase febril, certa angústia: a transição social parecia, como todas as transições sociais, ameaça gravíssima à própria civilização e aos intelectuais. Daí o passadismo, o gosto pelos assuntos históricos, desconhecido na Renascença. Impõe-se mais outra observação: as epopéias históricas são particularmente numerosas entre as nações vencidas: os italianos e os portugueses. O fenômeno literário está em relação com outro fenômeno, político, do século XVII: o processo da formação e consolidação das nações européias e dos caracteres nacionais chega ao fim. A partir desse momento, as tradições nacionais, históricas, têm significação maior do que antes, e quem mais sente as obrigações do passado são os vencidos. Mas a incorporação da história na consciência nacional e na consciência literária é um processo generalizado no Barroco; contribuiu

---

33 Conde Nicolau Zrinyi, 1620-1664.
*Obsidio Szigetiana Zrinyade* (1651).
H. C. G. Stier: *Zrinyi und die Zrinyade*. 2ª ed. Budapest, 1876.
G. Szechy: *Nicolau Zrinyi*. 5 vols. Budapest, 1896/1902.
M. Sántay: *Zrinyi e Marino*. Budapest, 1915.

para a formação do teatro espanhol; e terá importância maior ainda na formação do teatro inglês.

Essas considerações também servem para esclarecer um dos fenômenos literários mais curiosos do século XVII: a moda da epopéia herói-cômica[34]. Já havia séculos era conhecida a *Batrachomyomachia*, o poema pseudo-homérico em que as lutas dos heróis homéricos são parodiadas, descrevendo-se guerras burlescas entre rãs e ratinhos; paródia engraçada, sem significação superior, e que nunca merecera muita atenção. Uma imitação renascentista, a *Moschea* (1521), na qual Folengo cantou a guerra das moscas contra as formigas, permaneceu obra isolada. De repente, no século XVII, as imitações pululam de modo extraordinário, e os parodistas, não satisfeitos com as lutas entre animais, estendem o processo à paródia de guerras inventadas ou históricas entre os homens, transformando em tolices as façanhas heróicas. Dessa produção numerosíssima, só pouca coisa sobreviveu: a *Secchia rapita*, de Tassoni, e o *Hudibras*, de Butler, e mesmo estes já não são lidos; o próprio gênero herói-cômico morreu. Mas o fenômeno não deixa de ser interessante, exigindo interpretação.

A epopéia herói-cômica é de um realismo grosseiro, às vezes brutal; é a antítese exata da epopéia heróica, da qual é contemporânea. Tratar-se-ia, então, de um fenômeno de oposição literária, talvez da oposição da burguesia literária contra o aristocratismo dominante; espécie de presságio da revolução burguesa do século XVIII. Mas a leitura das epopéias herói-cômicas não confirma essa tese. As mais das vezes, são muito inofensivas, de um humorismo quase infantil; nada revelam de espírito revolucionário, que só se encontrará nas epopéias herói-cômicas do século XVIII. E entre os autores aparecem muitos – Bracciolini, Lope de Vega, Saint-Amant, Brébeuf – que também escreveram, e ao mesmo tempo, epopéias heróicas. Em parte, o gosto pela epopéia herói-cômica é conseqüência do conceito da poesia como ficção gratuita, jogo de imaginação sem responsabilidade. Em parte, essas epopéias são realmente produtos de oposição: mas não contra a epopéia séria, nem contra a aris-

34 Karlernst Schmidt: *Vorstudien zu einer Geschichte des komischen Epos*. Halle, 1953.

tocracia, e sim contra a pretensão da aristocracia, já domesticada nas cortes, de manter as tradições do seu passado bárbaro e bélico[35]. Já se disse que o Barroco é essencialmente anti-histórico, porque a História resiste à racionalização. O culto das tradições históricas constitui necessidade íntima da aristocracia; a "classe burguesa" da literatura, que não é inteiramente idêntica, aliás, nem deve ser confundida com a classe burguesa em sentido sociológico, responde ridicularizando a História[36]. Não se trata de um movimento antibarroco; é antes uma antítese dialética dentro do Barroco; e a índole realista daqueles poemas faz parte da mistura de sublimidade e paródia, mística religiosa e naturalismo, que convivem no Barroco.

A epopéia herói-cômica é um gênero de origem italiana. Na Itália existe uma tradição antiga de cepticismo popular contra as pretensões do heroísmo aristocrático. Pulci e Folengo são os representantes máximos dessa tradição: Pulci, mais fantástico e humorístico; Folengo, mais realista e satírico. A mesma distinção impõe-se quanto à epopéia herói-cômica: Tassoni é realista e satírico; Bracciolini é humorista burlesco e fantástico. Seguem-nos os imitadores[37].

Alessandro Tassoni[38], que já pelo nome parece ter sido predestinado para ser um Tasso às avessas, é uma das figuras mais curiosas desse século XVII, tão rico em personalidades extraordinárias. Em geral, é considerado como burguês pacífico, vivendo na província entre os seus livros, zombando da gente que lutara lá fora. Na verdade, ninguém havia lutado lá fora; a Itália estava sufocada pela dominação espanhola, e as tentativas de resistência da parte do Duque de Sabóia malograram-se. Tassoni não era

---

35 N. Busetto: *La poesia eroicomica. Saggio d'una nuova interpretazione*. Venezia, 1903.

36 V. Santi: *La storia nella "Secchia Rapita"*. Modena, 1909.

37 A. Belloni: "La poesia del ridere". (In: *Seicento*. Milano, 1929.)

38 Alessandro Tassoni, 1565-1635.
*Pensieri diversi* (1608); *Considerazioni sopra le rime del Petrarca* (1609); *Filippiche contro gli Spagnuoli* (1614/1615); *La Secchia Rapita* (1622).
Edição de *La Secchia Rapita* por G. Rossi, Bari, 1929.
E. Giorgi: *Alessandro Tassoni e la "Secchia Rapita"*. Trapani, 1921.
G. Bertoni: *Alessandro Tassoni*. Firenze, 1935.

um burguês, e sim um aristocrata, nem era pacífico, e sim polemista nato e muito agressivo. A sua erudição em todos os setores do saber humano era imensa, do mesmo modo que a erudição enciclopédica de muitos contemporâneos seus, uma erudição bizarra e esquisita, menos para saber a verdade do que para contradizer os outros, para afirmar a todo custo coisas inéditas. Mas os "contras" de Tassoni acertaram sempre. Nas *Considerazioni sopra le rime del Petrarca* atacou os lugares-comuns dos petrarquistas, aventurando uma crítica sacrílega contra o próprio Petrarca. Nas *Filippiche*, o polemista corajoso ousou atacar os espanhóis, o que era então atitude bem perigosa; dirigindo-se ao Duque de Sabóia, revelou um patriotismo profético. A *Secchia Rapita*, enfim, tratando de uma ridícula briga entre bolonheses e modeneses, na Idade Média, sobrevive como paródia da epopéia heróica: ficou famoso o personagem do cavaleiro Culagna. Na verdade, Tassoni não pretendeu parodiar a epopéia; ao contrário, tratou como epopéia o que era apenas burlesco. Não opôs a realidade aos ideais fantásticos, mas os seus próprios ideais aristocráticos à miserável realidade italiana de então, ridicularizando-a. O seu assunto não é a História, nem sequer em sentido burlesco; o seu pensamento é anti-histórico, num momento em que a Itália vivia só do passado e não tinha presente. Daí o espírito profético desse notável humorista.

Outro Tassoni não houve. Só pobres restos do seu espírito vivem no *Malmantile racquistato* (1650), do pintor Lorenzo Lippi, e no *Asino* (1652), de Carlo de' Dottori; contudo, são as melhores epopéias heróicômicas depois da *Secchia Rapita*.

A outra maneira, a fantástica e burlesca, representa-a o polígrafo Francesco Bracciolini[39]. O poeta religioso da *Croce riacquistata* e de várias outras epopéias heróicas revelou no belo idílio *Batino* capacidade surpreendente de descrever com realismo minucioso a vida dos campone-

---

39 Francesco Bracciolini, 1566-1645. (Cf. "Renascença internacional", nota 62.)
Poema herói-cômico: *Scherno degli dei* (1618-1626).
Epopéias heróicas: *La Croce riacquistata* (1605/1611); *L'Elezione di Urbano VIII* (1628); *La Bulgheria convertita* (1637).
Idílio: *Batino* (1618).
M. Barbi: *Notizie della vita e delle opere di Francesco Bracciolini*. Firenze, 1897.

ses italianos. Mas a sua epopéia humorística, o *Scherno degli dei*, pertence ao outro aspecto da sua poesia: a paródia burlesca da mitologia pagã é tão fantástica e gratuita como o são os seus heróis sérios. Entre os seus imitadores, parodiou Giambattista Lalli a *Eneide di Virgilio travestita* (1633) – processo contrário ao de Tassoni – e voltou, na *Moscheide* (1630), ao poema humorístico dos animais, à maneira da *Batrachomyomachia*. Outros poemas dessas espécies são: a *Troia Rapita* (1662), de Loreto Vittori, e a *Topeide* (1636), de Giulio Cesare Croce. Enfim, Ippolito Neri cantou, na *Presa di San Miniato* (1706), um assunto parecido ao de Tassoni, mas à maneira burlesca de Bracciolini. A epopéia cômica já perdera, então, o sentido.

A Contra-Reforma conformou-se com a ofensiva da epopéia burlesca dos animais; do jesuíta Jacobus Balde existe uma *Batrachomyomachia* latina. Na Espanha cultivou-se só esta espécie. *La Mosquea*, de Villaviciosa[40], é uma imitação engenhosa da *Moschea*, de Folengo; e Lope de Vega exibe notável *verve* cômica na *Gatomaquía* (1634), que talvez ainda seja legível. Não há muito sentido nessas brincadeiras poéticas. O mesmo se pode dizer a respeito das epopéias burlescas francesas, que têm quase todas a mesma intenção: zombar de Virgílio e da mitologia antiga. Daí a impressão de vingança de colegiais contra o mestre-escola. Citam-se a *Rome ridicule* (1643), de Saint-Amant, *Les amours d'Enée et de Didon* (1649), de Antoine Furetière, a *Gigantomachie* (1644) e a então famosíssima *Enéide travestie* (1648/1653), de Scarron, o *Jugement de Paris* (1648) e o *Ravissement de Proserpine* (1653), de Charles Coypeau d'Assouci. Saint-Amant, como já se viu, também escreveu uma epopéia heróico-cômica, assim como Bracciolini e Lope de Vega cultivaram ambos os gêneros ao mesmo tempo. Essa atitude chega ao cúmulo da dobrez no caso do poeta religioso Guillaume de Brébeuf[41], que publicou em 1654/1655 a sua tradução muito séria da

---

40 José de Villaviciosa, 1589-1618.
*La Mosquea* (1615).
Edição: Biblioteca de Autores Españoles, vol. XVII.
A. González Palencia: "José de Villaviciosa y 'La Mosquea'". (In: *Boletín de la Real Academia Española,* 1925.)

41 Cf. "Misticismo, moralismo e classicismo", nota 25.

*Farsalia* de Lucano, e deu imediatamente depois *Le premier livre de Lucain travesti* (1656). Pelo menos neste caso, a insinceridade não é hipótese provável. A verdade é que os poetas burlescos não fizeram "oposição"; não pensaram em destruir o modelo parodiado. A intenção – enquanto a houve – era fantástica, gratuita.

Mas não pareceu assim ao gosto classicista. Boileau[42] escandalizou-se com os gracejos que ofendiam a majestade dos deuses e dos poetas antigos; e o moralismo do classicista não admitiu arte gratuita. Numa passagem famosa de *Art poétique* (I, 81), Boileau condenou o gênero burlesco, a paródia do sublime. Mas permitiu tratar, para efeito humorístico, coisas baixas e ordinárias no estilo da epopéia séria; deu, ele mesmo, um modelo desse gênero – que é o de Tassoni – em *Le Lutrin*: história da briga absurda entre clérigos ociosos em torno de uma estante de coro. Só na escola se lêem hoje trechos seletos dessa obra, que é regular demais para fazer rir. O rancor do jansenista contra o clero, que Boileau exprimiu nas entrelinhas, perdeu a força; só se percebe o aburguesamento do gênero pelo classicismo conformista. Justamente nas mãos do burguês – do qual a interpretação antiga poderia esperar a maior agressividade – a epopéia herói-cômica perdeu a virulência.

Essa virulência, e que o gênero é realmente capaz, aparece, ao contrário, quando um partidário da aristocracia instaura o processo herói-cômico contra a burguesa. Eis o caso de Samuel Butler[43] e do seu poema

---

42 Sobre Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1711), cf. "Misticismo, moralismo e classicismo", nota 75.
*Le Lutrin* (1673/1683).
W. Knaacke: *"Le Lutrin" de Boileau et "The Rape of the Lock" de Pope*. Nordhausen, 1883.

43 Samuel Butler, 1612-1680.
*Hudibras* (1663, 1664, 1678).
Edição por A. R. Waller, 2 vols., London, 1908. (Vol. III, suplemento, edit. por R. Lamar, London,1928.)
W. F. Smith: in *The Cambridge History of English Literature*. Vol. VIII. 2ª ed., 1920.
I. Veldkamp: *Samuel Butler.* Hilversum, 1923.
E. A. Richards: *Hudibras in the Burlesque Tradition*. New York, 1937.

antipuritano *Hudibras*. Butler exprime a indignação das classes altas da sociedade, os aristocratas e os seus *clercs*, que durante a dominação de Cromwell e dos puritanos se viram privados dos seus prazeres pela hipocrisia reinante. A Restauração dos Stuarts, de que Butler é o primeiro escritor importante – a monarquia foi restaurada em 1660 e a primeira parte de *Hudibras* saiu em 1663 – identificou ingenuamente os seus próprios costumes licenciosos com o "reino das artes e ciências", e Butler afirma que

> "The whole world, without art and trees,
> Would be but one great wilderness..."

Os puritanos vencidos pareciam selvagens, incultos, mas dedicados às discussões teológicas mais sutis, mais absurdas; a dominação puritana parecia uma cruzada de burros – e assim Butler a pintou, como viagem burlesca de Hudibras e do seu criado Ralph pelos perigos da vida inglesa. As famosas gravuras que Hogarth fez para a edição de 1726 do poema são mais mordazes e cômicas do que o texto: afinal, as aventuras de Hudibras e Ralph imitam de perto, embora nem sempre com felicidade, as aventuras de D. Quixote e Sancho Pansa, com uma porção de grosseria à maneira de Rabelais; os elementos propriamente burlescos provêm de Scarron. Mas Butler é mais espirituoso do que qualquer dos seus modelos; as paródias das discussões teológicas sobre Pecado e Graça, às vezes em estilo parodiado da "metaphysical poetry", são irresistíveis, e fazem ainda rir, porque se aplicam a qualquer doutrinarismo surdo e obstinado.

> "He'd run in debt by disputation,
> And pay with ratiocination."

*Hudibras* é o protesto do bom senso inglês contra a hipocrisia inglesa – dois aspectos permanentes do caráter anglo-saxônico. Butler também achou uma forma permanente para exprimir o protesto; ele mesmo fala de

> "... rhyme the rudder is of verses,
> With which like ships, they steer their courses."

Nenhum poeta na literatura universal, com exceção de Heine, possui a capacidade de Butler de produzir efeitos cômicos por meio de rimas engenhosas e inesperadas. Butler é um criador de provérbios humorísticos, "piloteados pela rima" no mar da língua inglesa. Observou-se que, além da Bíblia, de Shakespeare e de Bunyan, nenhum livro inglês forneceu tantos provérbios, citações, alusões e frases feitas à língua inglesa como o *Hudibras*; a linguagem poética de Pope e Byron está cheia de reminiscências da leitura de Butler. Bem disse um crítico: "Inúmeras pessoas de língua inglesa usam diariamente expresões butlerianas sem terem jamais lido o *Hudibras*. É uma forma anônima da imortalidade."

Apesar de tudo, o *Hudibras* tornou-se, como todas as epopéias herói-cômicas, mera peça de museu literário. A sua influência mal se sente na poesia satírica inglesa; a própria tradição hudibrasiana é fraca[44]: o *Scarronides or Virgile Travestie* (1667), de Charles Cotton, caracteriza-se pelo título; e uma "batrachomyomachia" inglesa, *The Battle of the Frogs and the Mice* (1717), de Thomas Parnell, é uma sátira literária, em estilo diferente do de Butler, já classicista.

*Le Lutrin*, de Boileau, constitui o fim natural da história da epopéia herói-cômica do Barroco. O classicismo do século XVIII apoderar-se-á do gênero anti-histórico, porque o classicismo, literatura de equilíbrio estático, é por definição anti-histórico. Mas o poema herói-cômico do classicista está desvirtuado pela teoria: quando se admite só a paródia de coisas baixas e fúteis, está quase excluída a séria intenção satírica, e o gênero torna-se mesmo passatempo fútil. Por outro lado, Boileau não conseguiu excluir de todo a intenção satírica: *Le Lutrin* é evidentemente uma sátira anticlerical. Deste modo, derivam do poema de Boileau as duas possibilidades que a epopéia herói-cômica do século XVIII realizará: de um lado, o *scherzo* engraçado e fútil, como *The rape of the Lock*, de Pope; de outro, a sátira anticlerical no sentido da Ilustração, como o *Hissope*, de Antônio Dinis da Cruz e Silva. São duas experiências literárias inteiramente alheias ao espírito solene e angustiado do Barroco. Este, porém, foi capaz de uma outra interpretação do gênero, no sentido naturalista; porque o naturalis-

44 E. A. Richards: *Hudibras in the Burlesque Tradition*. New York, 1937.

mo também é componente do Barroco. O *Ricciardetto*, de Forteguerri[45], é uma paródia, à maneira de Pulci, da epopéia ariostiana, mas tão fantástica, cheia de aventuras enormes, que a palavra "naturalismo" não parece justa; e o *Ricciardetto* é veementíssima sátira anticlerical, contra os abusos e vícios da Cúria Romana, da qual Forteguerri era funcionário, de modo que o poema parece rebento do espírito do próprio *Lutrin*. Mas, enquanto Boileau parte de um ponto de vista anti-romano, porém teológico, é Forteguerri um anticlerical em sentido popular, furioso contra gente ociosa que vive a expensas do povo. Boileau, assim como o pombaliano Dinis da Cruz e Silva, é porta-voz de uma elite, anticlerical porque culta; Forteguerri é homem do povo toscano. Os excessos de imaginação fantástica no *Ricciardetto* tampouco são exageros do ariostianismo, então já morto desde séculos; só servem para apresentar excessos de animalidade dos heróis, quase à maneira de Rabelais, ou antes, à maneira de Folengo; e Forteguerri escreve na língua grosseira, rústica, do camponês toscano. O *Ricciardetto* é um notável documento social. No século XVIII, o seu digno sucessor, o *Peder Paars*, de Holberg, revoltar-se-á contra absolutismo e feudalismo, em nome do camponês em condição servil; revoltando-se contra o peso das tradições históricas, a epopéia herói-cômica cumpriu, no fim da sua evolução, a sua vocação anti-histórica.

O número das epopéias heróicas francesas é muito menor do que o das italianas; o próprio esforço épico tem menor importância, e entre as causas desse fato está em primeira linha uma de ordem sociológica, ou antes, de relação entre situação da sociedade e situação das letras: a diferença entre a aristocracia italiana e a aristocracia francesa. Quanto à maneira de viver e de pensar, a atmosfera italiana do século XVII ainda é bastante feudal; mas feudalismo como poder social já não existia na Itália pós-medieval. Os numerosos aristocratas italianos que durante o século XVII se dedicaram às letras eram homens livrescos, eruditos; no fundo, burgueses com ares de passadismo, sonhando com a época em que os cavaleiros, cruzados a serviço

45 Niccolò Forteguerri, 1674-1735.
*Ricciardetto* (escrito entre 1716 e 1725; publicado em Paris, 1738).
F. Bermini: *Il "Ricciardetto" di Niccolò Forteguerri*. Bologna, 1900.

da Igreja, dominaram o mundo; e essa Igreja fora a Romana, italiana. Daí a mistura de devoção eclesiástica e "patriotismo europeu" em Tasso e seus imitadores italianos. A aristocracia francesa do começo do século XVII é ainda aristocracia feudal. Richelieu a subjugará; depois, ela ainda terá força para desencadear a revolta da Fronde, vencida enfim pela arte diplomática do italiano Mazarin; e só Luís XIV conseguirá a transformação dos feudais recalcitrantes em cortesãos. Daí a fraqueza, em número de importância, das epopéias francesas, cujos autores só acompanham uma das modas literárias da época. A sociedade aristocrática francesa exprime-se por outro gênero narrativo, por meio de uma transformação barroca do romance pastoril: o romance heróico-galante. E se este é pouco heróico e muito galante, reflete fielmente a mentalidade, misturada de preciosismo e heroísmo meramente espetacular, dos "frondeurs"; a literatura antecipou a evolução social.

O romance pastoril francês do começo do século XVII representa a última fase de evolução desse gênero renascentista: as alusões a figuras e acontecimentos contemporâneos tornam-se incisivos tópicos políticos, e o erotismo platônico dos "cortegiani"-pastores transforma-se em galanteria "preciosa". As obras representativas dessa fase são a *Argenis*, de John Barclay, obra de um inglês afrancesado, em língua latina[46], e a *Astrée*, de D'Urfé[47]. Este último romance pastoril conseguiu até revivificar, na França, a poesia pastoril, da qual é representante um discípulo de D'Urfé, Segrais[48], tradutor elegante da *Geórgica* e autor de *Églogues*, que continuaram lidas no século XVIII. O fato literário importante na *Astrée* é a combinação do elemento pastoril com o elemento heróico. O bucolismo da *Astrée* já não é o da *Arcádia* e da *Diana*, e sim o do *Aminta* e *Pastor fido*, com o seu erotismo mais forte, quase obsceno; o elemento heróico deriva do *Amadis de Gaula*. Se a esses fatores se juntar a influência do romance da Grécia decadente, muito valorizado pelos leitores eruditos do Barroco, está pronto o romance heróico-galante[49].

---

46 Cf. "Renascença internacional", nota 85.
47 Cf. "Renascença internacional", nota 86.
48 Jean Regnauld de Segrais, 1624-1701.
*Athys, pastorale* (1635); *Eglogues* (1658).
A. Gasté: *Notes sur Segrais*. Paris, 1887.
49 J. Bonfiglio: *Les sources littéraires de l'"Astrée"*. Torino, 1911.

Os romances heróico-galantes[50], produtos completamente ilegíveis hoje em dia, causam estranheza pelo tamanho: romances em 5 ou 10 volumes cada um são freqüentes. O tamanho é conseqüência das histórias de aventuras neles insertas, como no *Amadis*, e da imitação do esquema do romance grego. *Theagenes e Chariclea*, de Heliodoro, *Leucippe e Clitofon*, de Achilles Tatios, e *Maravilhas do além de Tule*, de Antônios Diógenes, têm todos o mesmo enredo: dois amantes, separados por uma série de desgraças, reencontrando-se através de muitas aventuras, de modo que o interesse reside na acumulação de digressões novelísticas. Cervantes adotou esquema semelhante em *Persiles y Segismunda*, que se passa na fabulosa paisagem nórdica de Antônios Diógenes. Os autores de romances heróico-galantes gostavam dessa Escandinávia imaginária, e também da Turquia, da Pérsia, da Índia e da África, e naturalmente da Antiguidade; mas sempre são países de imaginação sem a mínima semelhança com o Oriente ou com a antiguidade reais; os turcos, persas, indianos, gregos, do romance heróico-galante, falam e agem exatamente como aristocratas franceses do século XVII. O assunto das suas conversas intermináveis, em linguagem afetada, é a relação entre amor e política: amores entre príncipes e princesas, contrariados pela razão de Estado, e outras coisas assim, reflexos da mentalidade do Estado monárquico, em que relações diplomáticas e relações de família são idênticas. Os romances heróico-galantes são alegorias políticas da França do século XVII, espécie de *Divina Comédia* da França aristocrática. Não é possível chamar-lhes *Comédie humaine*, porque todo realismo está ausente; mas a psicologia dos sentimentos amorosos é muito elaborada, preparando-se assim um elemento característico do romance francês moderno. As análises dos sentimentos também contribuem para aumentar o tamanho. Um crítico moderno lembrou-se, em face desses romances enormes e preciosos, da sociedade decadente de Proust.

Os mais famosos romances heróico-galantes da época foram o *Polexandre* (1629/1637), de Marin Le Roy de Gomberville; a *Ariane* (1632)

---

50 E. Cohn: *Gesellschaftsideale und Gesellschaftsroman des 17. Jahrhunderts*. Berlin, 1921.
M. Magendie: *Le roman français au XVIIe siècle. De l'"Astrée" au "Grand Cyrus"*. Paris, 1933.

e a *Aspasie* (1636), de Jean Desmarts de Saint-Sorlin; *Cassandre*, *Cléopâtre* e *Faramond ou l'Histoire de France*, romance dos tempos merovíngios, de La Calprenède[51], "romans à clef" da vida do Grand Condé e dos seus amigos; e sobretudo os famosíssimos romances de Madeleine de Scudéry[52], que o seu irmão Georges assinou: *Ibrahim*, *Le grand Cyrus* e *Clélie*.

O período dos romances heróico-galantes coincide quase, se não exatamente, com a Restauração inglesa e a invasão da Inglaterra monárquica pelos costumes e letras francesas[53]. Houve imitações: a *Parthenissa* (1654), de Roger Boyle Earl of Orrery, na qual existem uns restos de fantasia spenseriana, e que foi lida e admirada ainda no século XVIII; a *Aretina* (1600), de *Sir* George Mackenzie; *Pandion and Amphigenia* (1665), de John Crowne. Fenômeno mais interessante é a influência do romance heróico-galante na tragédia da Restauração inglesa, cujos heróis amorosos, heroínas apaixonadas e "heroic couplets" rimados refletem o estado de espírito daquela sociedade com maior precisão do que os romances franceses. Dryden tirou o assunto da *Indian Queen* (1665) do *Polexandre*, de Gomberville; *Secret Lover or The Maiden Queen* e o do *Grand Cyrus*, de Madame de Scudéry, *Almanzor and Almahide* (1672), da *Almahide*, da mesma autora. Nathaniel Lee encontrou na *Cassandre*, de La Calprenède, o assunto das *Rival Queens* (1677), e na *Clélie*, de Scudèry, o do *Lucius Junius Brutus* (1681). Em outras, mas parecidas fontes francesas, baseiam-se duas tragédias de Thomas Otway: *Don Carlos, Prince of Spain* (1676), no *Don Carlos*, romance histórico do Abbé de Saint-Réal; e *Venice Preserv'd* (1682),

---

51 Gautier de Costes de la Calprenède, 1610-1663.
*Cassandre* (1642/1645); *Cléopâtre* (1647); *Faramond ou L'Histoire de France* (1661).
E. Seillière: *Le romancier du Grand Condé: La Calprenède*. Paris, 1921.

52 Madeleine de Scudéry, c. 1627-1681.
*Ibrahim ou l'Illustre Bassa* (1641); *Artamène ou Le Grand Cyrus* (1649/1653); *Clélie* (1654/1661); *Almahide ou l'esclave reine* (1660/1663).
Cl. Aragonnès: *Madeleine de Scudéry, reine du Tendre.* Paris, 1934.
G. Mongrédien: *Madeleine de Scudéry et son salon*. Paris, 1947.

53 C. E. Miller: *The Influence of the French Heroico-Historical Romance on Seventeenth Century English Prose Fiction*. Charlotteville, 1940.
W. Mann: *Drydens heroische Tragödien als Ausdruck hoefischer Barockkultur*. Tübingen, 1932.

na *Histoire de la conjuration des Espagnols contre la République de Vénise*, do mesmo autor, obra historiográfica, bastante romanceada. Mas a expressão "história romanceada" não é exata. As obras do Abbé de Saint-Réal[54], que continuaram a ser muito lidas no século XVIII, fornecendo enredos a Alfieri e Schiller, são menos o resultado de um esforço de romancear a história do que de uma tentativa de aproximar da verdade histórica o romance heróico-galante; o Abbé, erudito e fantástico, romanceando as histórias escandalosas das cortes, é o último dos que dramatizaram ou romancearam o "maquiavelismo" lendário. Outra tentativa de dar conteúdo real ao romance heróico teve resultado mais "moderno": o *Oroonoko*, da escritora inglesa Aphra Behn[55]. Poetisa espirituosa e autora de comédias lascivas, que se deu a si mesma o apelido significativo "Astrea", Aphra Behn levou uma vida cheia de aventuras e algo duvidosa. Passou certo tempo em Surinam; *Oroonoko*, romance meio autobiográfico, descreve com realismo surpreendente os sofrimentos dos escravos pretos, e a indignação da autora exprime-se às vezes de maneira que lembra *Uncle Tom's Cabin*. Na verdade, ela pretendeu antes opor, em contraste vivo, os bárbaros primitivos aos civilizados decadentes e, portanto, corrompidos e cruéis – um processo também empregado nas comédias de Aphra Behn: acumulou as obscenidades para exaltar a virtude, conseguindo porém efeito contraproducente. Aphra Behn tinha muito talento. *Oroonoko* seria uma obra-prima se não fosse um romance heróico-galante, com os defeitos fatais do gênero.

Em outros países o romance francês foi simplesmente imitado, às vezes os imitadores realizaram obras de sucesso internacional, tais como *Calloandro sconosciuto* (1640), do italiano Giovanni Ambrogio Marini, ou

---

54 César Vischard, abbé de Saint-Réal, 1639-1692.
*Histoire de la conjuration des Espagnols contre la République de Vénise* (1674); *Histoire de Dom Carlos* (1691).
G. Dulong: *L'abbé de Saint-Réal. Étude sur les rapports de l'histoire et du roman au XVIIe siècle*. Paris, 1921.

55 Aphra Behn, 1640-1689. (Cf. "O rococó", nota 65.)
*Oroonoko* (1688) – Comédias: *The Rover* (1677/1681); *The Feigned Courtezans* (1679); *The Lucky Chance* (1686); etc.
Edição por M. Summers, 6 vols., London, 1915.
V. Sackville-West: *Aphra Behn, the Incomparable Astrea*. London, 1927.

a *Wonderlijke Vrijage en rampzalige doch blijendige Trouwgefallen* (1668), do holandês Baltes Boekholt. Só na Alemanha se manifestam, e muito cedo, tentativas de aproximar da realidade histórica o romance heróico-galante. Mas a literatura alemã da época está mais longe da realidade que outra qualquer; os romancistas oscilam entre erudição histórica e angústias religiosas, produzindo algumas das obras mais curiosas desse curioso século[56]. O Duque Anton Ulrich de Braunschweig encheu os seus romances *Durchleuchtige Syrerin Aramena* (1669/1673) e *Roemische Octavia* (1677) com imensa erudição histórico-arqueológica, para transformá-los em livros didáticos de retórica e ciência política para príncipes e estadistas. Lohenstein[57] é melhor narrador: no seu *Grossmuetiger Feldherr Arminius* (1689/1690) sente-se a força do dramaturgo nato; o seu intuito é ressuscitar o patriotismo dos alemães humilhados, lembrando-lhes as façanhas de Armínio contra os romanos. O mais pessoal é Zesen[58]: poeta anacreôntico e poeta da melancolia religiosa, segundo os seus diferentes estados de alma. Na sua *Adriatische Rosemund* prevalecem os elementos pastoris e o ambiente holandês em que o romance se situa é descrito com muito encanto. Em *Assenat* e *Simson*, a poderosa erudição histórica e bíblica não dissimula as graves preocupações religiosas do autor. O maior sucesso coube, porém, à ultra-romântica *Des Christlichen Teutschen Gross-Fuersten Herkules und der Booehmischen Koeniglichen Valiska Wundergeschichte* (1659/1660), de Andreas Heinrich Buchholtz, e à *Die asiatische Banise, oder blutiges doch mutiges Pegu* (1688), vigoroso romance exótico de Heinrich Anselm Ziegler, que foram os romances mais divulgados da primeira metade do século XVIII, e dos quais ainda o velho Goethe, que os lera quando menino, se lembrava com prazer e nostalgia dos tempos idos. Todas essas obras participaram do destino da literatura barroca: foram condenadas e entregues ao

56 F. Bobertag: *Geschichte des Romans in Deutschland*. 2 vols. Berlin, 1876/1884.

57 Cf. "O barroco protestante"; nota 88.

58 Philipp von Zesen, 1619-1689.
Poesias: *Der Rosenmund* (1651).
Romances: *Adriatische Rosemund* (1645); *Assenat* (1670); *Simson* (1679).
H. Koernchen: *Zesen's Romane*. Leipzig, 1912.
Heinr. Meyer: *Der deutsche Schäferroman des 17. Jahrhunderts*. Leipzig, 1927.

esquecimento pelo gosto classicista. A poesia barroca alemã já ressuscitou; para o romance barroco também chegará, talvez, o dia.

O que é em relação à epopéia heróica o poema herói-cômico, é em relação ao romance heróico-galante o romance burlesco de Charles Sorel[59]. Os títulos *in extenso* da *Vraie histoire comique de Francion* e do *Berger extravagant* revelam bem o intuito parodístico dessas obras, ainda legíveis porque o humor burlesco se mistura com quadros vigorosos da vida burguesa. Nas histórias da literatura francesa contribuiu o fenômeno Charles Sorel para produzir certa confusão entre a literatura burlesca e a literatura realista do século XVII, incluindo-se naquela o romance picaresco a ponto de defini-lo como produto burlesco-realista de oposição contra o espírito aristocrático. Dentro da história da literatura francesa, essa interpretação não está de todo errada. Literatura burlesca e literatura realista, ambas estão fora da literatura clássica, e por isso quase se encontram; Scarron é poeta burlesco e, ao mesmo tempo, escritor realista. Mas realismo e espírito burlesco são, na verdade, incompatíveis, porque o espírito burlesco deforma a realidade. Saint-Amant é burlesco, mas Furetière é realista. Scarron é burlesco e realista, mas não nas mesmas obras, e o seu *Roman comique* não é de modo algum um romance picaresco. O romance picaresco quase nunca é burlesco, e o seu realismo está exposto a certas dúvidas. Romance picaresco autêntico só existe, aliás, na Espanha; tudo o mais, além de algumas imitações mais ou menos servis, é outra coisa.

O grande modelo do romance picaresco, o *Lazarillo de Tormes*[60], é de 1554; o sucesso foi enorme, mas a segunda obra notável do gênero, o *Guzmán de Alfarache*, de Alemán, é de 1599. O intervalo é surpreendente

---

59 Charles Sorel, 1599-1674.
*La vraie histoire comique de Francion, en laquelle sont découvertes les plus subtiles finesses et trompeuses inventions tant des hommes que des femmes de toutes sortes que conditions et d'âges, non moins profitable pour s'en garder que plaisante à la lecture* (1622); *Le Berger extravagant où parmi des fantasies amoureuses on voit les impertinences des romans et de la poésie* (1627).
Edição de *Francion* por E. Roy, 4 vols., Paris, 1924/1931.
E. Roy: *La vie et les oeuvres de Charles Sorel*. Paris, 1891.

60 Cf. "Renascença internacional", nota 117.

e sugere a possibilidade de mudanças profundas durante esse meio século. Com efeito, o *Lazarillo de Tormes* só forneceu ao romance picaresco o esquema – narração, na primeira pessoa, da ascensão penosa de um plebeu através de misérias, humilhações, crimes e aventuras de toda a espécie – e o colorido característico, entre realismo e cinismo; mas o espírito das obras posteriores é diferente; sobretudo desapareceram no romance picaresco do século XVII as alusões satíricas, erasmianas, contra o clero. Do *Lazarillo de Tormes* só existe uma imitação feliz, e esta fora da Espanha: na Inglaterra. O *Unfortunate Traveller*, de Thomas Nash[61], é cronologicamente a primeira obra com as características do romance inglês: realismo na descrição do ambiente – os *bas-fonds* da sociedade – humorismo na caracterização das personagens, gosto de reflexões moralísticas. Nash é um pequeno Dickens do século XVI. Revela grande interesse pelas viagens e descobertas, pelos crimes sensacionais e outros acontecimentos extraordinários; seja ingenuidade de uma literatura nascente, seja curiosidade de jornalista satírico, que Nash era, em todo caso não é esse o espírito do romance picaresco, do qual ele guarda, no fundo, só uma coisa, o ambiente novelístico: as classes baixas da sociedade, mendigos, prostitutas, criminosos. Nasceu, assim, na Inglaterra, uma tradição de romances, ou antes, novelas, de *roguery*, da malandragem[62], da qual o grande repositório é *The English Rogue*, de Richard Read e Francis Kirkman[63], vasta coleção de novelas, autobiografias verdadeiras ou fictícias, anedotas, reflexões morais, sobre esse mundo da

---

61 Thomas Nash, 1567-1601.
*The Unfortunate Traveller, or the Life of Jack Wilton* (1594).
Edição por H. F. B. Brett-Smith. Oxford, 1927.
J. W. H. Atkins (In: *The Cambridge History of English Literature*. Vol. III. 3.ª ed. Cambridge, 1930).
F. Stamm: *Thomas Nash*. Basel, 1930.
F. T. Bowers: "Thomas Nash and the Picaresque Novel". (In: *Studies in Honor of John Calvin Metcalf.* Charlotteville Va., 1941.)

62 F. W. Chandler: *The Literature of Roguery*. 2 vols. New York, 1907.

63 Richard Head, c. 1637-c. 1686, e Francis Kirkman, c. 1632-c. 1674.
*The English Rogue, described in the Life of Meriton Latroon. Being a Compleat History of the Most Eminent Cheats* (1665, 1668, 1671). 10.ª ed., de 1786 (reimpressa, London, 1928).

perdição. O elemento picaresco só reaparecerá muito mais tarde, e inteiramente anglicizado, em Defoe, Fielding e Smollett.

As reflexões e meditações moralísticas no *Unfortunate Traveller* parecem, à primeira vista, muito semelhantes às digressões do *Guzmán de Alfarache* e de outros romances picarescos espanhóis. Mas Nash é otimista, enquanto Alemán pertence à tradição estóica espanhola, da qual não existe *pendant* na Inglaterra. Esse estoicismo já aparece no *Lazarillo de Tormes*, como sabedoria de humanista plebeu, de erasmiano decaído, que o autor, provavelmente, era. Mas só no *Guzmán de Alfarache* e nos romances posteriores o estoicismo espanhol é aquela mistura de melancolia resignada ("desengaño") e cinismo frio ("todo mentira, todo falso") que é tão típico do Barroco. Esse naturalismo não é uma apresentação fiel da realidade social; antes se trata de uma deformação da realidade, correspondendo à desvalorização violenta do mundo por aquela filosofia sombria. É isso o que caracteriza o romance picaresco barroco. Não existe nada de semelhante fora da Espanha; os estrangeiros equivocaram-se, transformando em suas imitações o estoicismo cínico em sátira burlesca ou crítica social. Está eqüidistante de ambas o romance picaresco[64].

O primeiro romance picaresco do Barroco, o *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán[65], é o mais importante de todos. A sua fama pós-

---

64 A. Mireya Suárez: *La novela picaresca y el pícaro en la literatura española*. Madrid, 1928.
M. Bataillon: *Le roman picaresque*. Paris, 1931.
J. L. Sánchez Trincado: *La novela picaresca*. Valencia, 1933.
A. Valbuena Prat: *La novela picaresca en España*. Madrid, 1943.
G. T. Northrup; *The Picaresque Novel*. New York, 1935.
R. Alter: *Rake's Progress. Studies in the Picaresque Novel*. Cambridge, Mass., 1954.

65 Mateo Alemán, 1547-c. 1614.
*Guzmán de Alfarache* (I Parte, 1599; II Parte, *Atalaya de la vida humana*, 1604.)
Edições: Biblioteca de Autores Españoles, vol. III; por J. Cejador, Madrid, 1931, e por S. Gili Gaya, Madrid, 1942.
F. Rodríguez Marín: *Vida de Mateo Alemán*. Madrid, 1907.
U. Cronan: "Mateo Alemán and Miguel de Cervantes". (In: *Revue Hispanique*, 1911.)
G. Calabritto: *I romanzi picareschi di Mateo Alemán e Vicente Espinel*. Valetta, 1929.
A. Capdevila: "Guzmán de Alfarache o el pícaro moralista". (In: *Boletín del Instituto de Investigaciones Literarias*. Buenos Aires, 1943.)
C. Moreno Baez: "Lección y sentido del *Guzmán de Alfarache*". (In: *Revista de Filología Española*, Anejo XL, 1948.)

tuma foi prejudicada pela vizinhança cronológica do *D. Quixote* e pelo seu tamanho, que assusta a leitores modernos; só recentemente a crítica literária começou a apreciar devidamente essa obra, uma das maiores da literatura espanhola e da literatura universal. Guzmán conta, na primeira pessoa, as suas aventuras, que constituem um panorama enorme da vida espanhola dos começos do século XVII. Mas o romance não é meramente espanhol nem uma "period piece"; é um comentário da vida humana, de valor permanente. Guzmán passa a vida como malandro, jogador, falso fidalgo em Toledo, soldado, mendigo em Roma, palhaço do embaixador da França, alcoviteiro, comerciante logo falido, aluno de seminário teológico, rufião de sua própria mulher, ladrão, presidiário, penitente enfim. O interesse novelístico e histórico da obra é extraordinário, e Alemán conta os acontecimentos mais repugnantes com aquela frieza cínica que é o apanágio de uma estirpe inteira de grandes romancistas, com análise implacável dos motivos psicológicos, em estilo elegante com ligeiras reminiscências de sintaxe latina. Alemán traduziu Horácio para o castelhano; e sempre guardou a compostura algo aristocrática do seu modelo, certo ar de superioridade. O resultado é um contraste fortíssimo entre a baixeza das personagens e a nobreza da apresentação. Só por vezes, quando o caráter autobiográfico da narração está por demais evidente, Alemán revela certa emoção, embora nunca efusiva; no meio da corrupção moral mais completa, Guzmán continua, pelo menos perante o foro íntimo, um *gentleman* perfeito. O panorama da época é desolador; Valbuena Prat chama ao *Guzmán de Alfarache* "o livro da decadência fatal da Espanha", e considera Alemán como espectador consciente e pessimista do desastre político, militar e moral da pátria, como precursor da atitude da geração de 1898. Contudo, o *Guzmán de Alfarache* não é obra realista, à maneira de "Rinconete y Cortadillo", de Cervantes; Alemán deforma a realidade, caricaturando-a até excessos de monstruosidade, em claro-escuro fantástico, como os grandes ilustradores do Barroco, como um Callot. O motivo, ou antes, um dos motivos da deformação, é o sentimento vivo da injustiça social neste mundo, que sujeita o pobre a todas as humilhações e corrupções e garante ao bem-nascido, não menos corrupto, a impunidade e a vida fácil: "yo sufro las afrentas de que nascen tus honras". O romance picaresco é o desmascaramento cruel do ideal

aristocrático do Barroco, que já não é realidade, como na Idade Média, nem poesia romântica, como na Renascença, e sim uma imposição mentirosa. Só os pícaros observam ainda o código de honra; mas não lhes serve para nada. O mundo de Alemán é um inferno. Mas Guzmán não se revolta. Seu esforço desesperado é outro: transformar esse inferno em purgatório. No fundo da alma do pícaro existe um desejo de purificação do qual é difícil dizer se se trata de ascetismo castelhano ou de estoicismo barroco; na verdade, ambos os motivos estão presentes e dão como resultado as digressões e reflexões morais, que interrompem a cada passo a narração do pícaro cínico e imoral, exprimindo uma filosofia pessimista e resignada da vida. Essas digressões são, em parte, responsáveis pelo tamanho exagerado do romance; dificultam, hoje, a sua leitura; e Lesage, que se aproveitou de episódios do *Guzmán* para o *Gil Blas*, já manifestou desagrado para com os "sermões intermináveis" do pícaro moralista. É que Lesage já não era homem barroco. Os contemporâneos compreenderam melhor a índole da obra, de modo que, apesar de tamanho e "sermões", apareceram do *Guzmán de Alfarache*, entre 1599 e 1605, nada menos que 23 edições – o maior sucesso de livraria da literatura espanhola. O êxito foi tão grande que, antes da publicação da segunda parte, em 1604, um autor sob pseudônimo, talvez certo Juan Martí, publicou em 1602 uma segunda parte apócrifa, que aliás muito bem se enquadra no conjunto, ao ponto de se levantarem dúvidas quanto à autoria e subsistir até hoje um problema bibliográfico em torno do *Guzmán de Alfarache*. À autêntica segunda parte, Alemán deu-lhe o subtítulo *Atalaya de la vida humana*, frisando o sentido filosófico da obra: "Todo fue vano, todo mentira, todo ilusión, todo falso y engaño de la imaginación, todo cisco y carbón, como tesoro de duende..." É expressão perfeita da mentalidade angustiada do Barroco, condensada em doutrina estóica e ascética, e contrastada com as experiências vitais que desmentem todas as doutrinas e só deixam na boca o gosto amargo de "cisco y carbón". Mas quem diria que essa experiência é somente do homem barroco? O *Guzmán de Alfarache*, obra bem barroca e bem espanhola, é um comentário permanente da vida humana.

Entre a grande massa dos romances espanhóis – exploração de um gênero em moda – encontram-se algumas obras diferentes, em parte

notáveis; e quanto mais diferentes do tipo autêntico, tanto melhor compreensíveis e imitadas no estrangeiro. O romance da *Pícara Justina*, de López de Úbeda[66], apresenta a novidade de um pícaro feminino; mas o valor da obra, os hispanistas encontram-no apenas na riqueza do vocabulário popular, na matéria folclórica. *The English Rogue* é coisa semelhante. O outro pícaro feminino que se tornou notório, *La hija de Celestina*, de Salas Barbadillo[67], evoca um grande nome, e não sem direito: a pícara desse romance é uma filha do povo, corrompida nos círculos cortesãos, caindo depois até o fim trágico. Os estrangeiros interpretaram essa obra – que é do espírito de Mateo Alemán – como um belo romance sentimental, e gostaram dele; dele fez Scarron, nos *Hypocrites*, uma versão francesa, que não deixará de repercutir até em *Manon Lescaut*. O romance picaresco toma feição mais psicológica e portanto mais geralmente humana, mais européia, no *Marcos de Obregón*, de Vicente Espinel[68], obra meio autobiográfica, na qual espírito engenhoso e sentimentalismo delicado colaboram para produzir uma obra de valor universal, que agradou em toda a parte: uma imitação holandesa, o *Vermakelijke Avonturier* (1695), de Nicolaes Heinsius Junior[69], é um dos romances mais espiritu-

---

66 Francisco López de Úbeda [sécs. XVI-XVII].
*Libro de entretenimiento de la pícara Justina* (1605). (A autoria de López de Úbeda – hipótese de Foulché-Delbosc – é duvidosa.)
Edição por J. Puyol Alonso, 3 vols. (vol. III: Estudio crítico), Madrid, 1912.
R. Foulché-Delbosc: "L'auteur de la *Pícara Justina*". (In: *Revue Hispanique*, 1903.)

67 Alonso Jerónimo de Salas Barbadilho, 1581-1635.
*La hija de Celestina* (1605).
Edição por E. Cotarello y Mir, 2 vols., Madrid, 1907/1909.

68 Vicente Espinel, 1550-1624.
*Vida del escudero Marcos de Obregón* (1618).
Edições por I. Pérez de Guzmán, Barcelona, 1881, e por S. Gili Gaya (Clásicos Castellanos).
G. Calabritto: *I romanzi picareschi de Mateo Alemán e Vicente Espinel*. Valleta, 1929.

69 Nicolaes Heinsius Junior, 1656-1718.
*Der Vermakelijke Avonturier* (1695).
Edição por C. J. Kelk, Amsterdam, 1955.
J. Ten Brink: *Nicolaes Heinsius Junior. Eene studie over den Hollandschen schelmenroman in 17de eeuw*. Rotterdam, 1885.

osos do século; e Lesage saberá aproveitar-se do *Marcos de Obregón* para o *Gil Blas*. Mas o romance francês é incontestavelmente uma obra de estilo e mentalidade diversas.

O melhor romance picaresco, depois do *Guzmán de Alfarache*, é a *Vida de Buscón* ou *El gran tacaño*: não podia ter resultado diferente a tentativa, no gênero, de um escritor tão grande como Quevedo[70]. A obra revela o autor: na amargura satírica, na força caricaturesca, na arte barroca de justapor contrastes violentos, na atmosfera sombria. A *Vida de Buscón* reúne, com a maior concisão, todas as qualidades do gênero; mas ao lado do *Guzmán de Alfarache* é apenas uma novela.

Os romances picarescos de Castillo Solórzano[71] são de qualidade algo inferior. Todos os autores do gênero se aproveitaram da novelística italiana para os seus enredos, principalmente quanto aos episódios e contos insertos, e Castillo Solórzano voltou mesmo à técnica da novela italiana: os seus romances são antes coleções de contos. Por isso, imitaram-no na Itália, onde Andrea Cavalcanti (1610-1673) revivificou a antiga arte florentina de narrar facécias e burlas, nas deliciosas *Notizie intorno alla vita di Curzio da Marignolle*.

Nas histórias antigas da literatura espanhola, Cristóbal Lozano[72] aparece – enquanto seu nome aparece – como dramaturgo de

---

70 Sobre Quevedo, cf. "Antibarroco", nota 7.
*Historia de la vida del Buscón, llamado don Pablos, ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños* (*El gran tacaño*) (1626).
L. Spitzer: "Die Kunst Quevedos in seinem Buscón". (In: *Archivum Romanicum*, 1927.)

71 Alonso de Castilho Solórzano, 1584-c. 1648.
*Lisardo enamorado* (1629); *La niña de los embustes* (1632); *Aventuras del bachiller Trapaza* (1637): *La Garduña de Sevilla y Anzuelo de las bolsas* (1642), etc., etc.
Edição da *Garduña* por R. Morcuende (Clásicos Castellanos); outros romances, edit. por E. Cotarelo, 3 vols., Madrid, 1906/1908.
P. N. Dunn: *Castilho Solórzano and the Spanish Novel*. Oxford, 1952.

72 Cristobal Lozano, 1609-1667.
*Soledades de la vida, y Desengaños del Mundo* (1658); *Los Reyes nuevos de Toledo* (1667).
J. Entrambasaguas: *El dr. don Cristóbal Lozano*. Madrid, 1927.

segunda ou terceira categoria, entre os discípulos de Calderón; a técnica das suas peças é frouxa e pouco artística, a atmosfera é fantástica e sombria. Essas peças estão incluídas, ao lado de novelas, nos romances de Lozano, aos quais a historiografia literária não deu importância alguma, tratando-se de leitura popular das classes baixas dos séculos XVII e XVIII. Mas esses romances são produtos muito curiosos. *Los reyes nuevos de Toledo*, história da capela sepulcral dos "Reyes nuevos" na catedral de Toledo, da qual Lozano era capelão, é a combinação fantástica de um romance de cavalaria com uma história não menos fantástica dos reis medievais de Castela. De outro lado, um título como *Soledades de la vida*, *y Desengaños del Mundo* evoca toda a mentalidade barroca. Lozano mistura da maneira mais curiosa o tipo picaresco com a atmosfera calderoniana, produzindo a imagem de uma Espanha real e fantástica ao mesmo tempo, como um conjunto de quadros de Greco e Ribera, Zurbarán e Valdés Leal. Os românticos espanhóis do começo do século XIX conheciam e apreciavam esse escritor popular, hoje esquecido, que forneceu a Espronceda e Zorrilla a matéria de sua "Espanha antiga": visões fúnebres, igrejas misteriosas, palácios encantados, aparições de espectros, fidalgos mendigos e ministros assassinos. É o ponto em que Barroco e Romantismo se encontram, desmentido decisivo ao pretenso realismo do romance picaresco. Não há nada de semelhante fora da Espanha.

O romance picaresco fora da Espanha torna-se fatalmente outra coisa. Desaparece a situação social da vagabundagem, típica da Espanha da época do mercantilismo falido, e desaparece o estoicismo, que é na Espanha espécie de filosofia do homem da rua. O que fica é o realismo na descrição dos costumes, a sátira contra os ócios e vícios dos nobres, o humorismo de certas situações, tudo quanto caracteriza o chamado romance realista do século XVII na França[73]. Nada tem que ver com a literatura burlesca das epopéias herói-cômicas, a não ser o fato de que os seus autores escreveram também, por vezes, poemas as-

73 G. Reynier: *Le roman réaliste au XVIIe siècle.* Paris, 1914.

sim. Mas quem podia fazer romance realista na França dos "précieux" e dos classicistas acadêmicos senão os párias da corte e da Academia, os poetas burlescos?

Paul Scarron[74], o criador do romance pícaro-burlesco, foi polígrafo, *virtuose* de todas as maneiras de divertir a gente. As suas comédias, tiradas de peças espanholas, não passam de Divertimentos; diversões são também os seus poemas herói-cômicos, à maneira italiana, a *Gigantomachie* e a *Enéide travestie*. A necessidade de arranjar novos e sempre novos meios de divertir levou o conhecedor da literatura espanhola ao romance picaresco, do qual deu versões livres, como revela a comparação dos *Hypocrites* com a *Hija de Celestina*, de Salas Barbadillo. Só o seu *Roman comique* é mais original em todos os sentidos: do romance picaresco apenas conserva a apresentação dos acontecimentos em viagens – embora transformando a simbólica "viagem pela vida" em viagem real para Le Mans – e o nome melancólico do herói: Le Destin. O ambiente burguês daquela cidade provinciana de Le Mans e a miséria dos atores cômicos viajantes são caracterizados com realismo insubornado, enquanto o hábito da poesia burlesca produz as cenas humorísticas, irresistíveis, nas quais se defrontam os versos sublimes das tragédias representadas e a miséria material e moral dos atores. A propósito de Scarron já se lembrou Fielding; preferimos pensar em Smollett. Nunca mais a França produziu romance tão ingênuo e engenhoso.

---

74 Paul Scarron, 1610-1660.
*Le Roman Comique* (1651/1657); *Les Hypocrites* (1655); *Gigantomachie* (1644); *Enéide travestie* (1648/1653).
Comédias: *Jodelet ou Le Maître valet* (1645); *Don Japhet d'Arménie* (1655), etc.
Edição do *Roman Comique* por V. Fournel, Paris, 1857.
H. Chardon: *Scarron inconnu et les types des personnages du Roman Comique*. 2 vols. Paris, 1904.
E. Magne: *Scarron et son milieu*. 2ª ed. Paris, 1923.
H. d'Almeras: *Le roman comique de Scarron*. Paris, 1931.
N. F. Phelps: *The Queen's Invalid*. Baltimore, 1951.

Ao *Roman comique*, de Scarron, já se fez justiça; do *Roman bourgeois*, de Furetière[75], não existe edição acessível nem, sobre ele, estudo completo. Parece produzir efeitos póstumos a cólera da Académie Française, que excluiu o escritor por haver publicado um dicionário da língua francesa antes de sair o dicionário oficial. Furetière, com efeito, era acadêmico, amigo de Boileau, do qual aceitou a estética "naturalista" – interpretando-a de maneira diferente – e amigo de Molière, do qual é patrício no sentido mais estrito da palavra: são dois parisienses. Mas enquanto Molière é o dramaturgo "de la cour et de la ville", é Furetière o romancista apenas da "ville", dos burgueses de Paris e dos "parasitos" da vida burguesa, dos boêmios literários; é burguês com consciência, embora com o espírito e as franquezas morais do literato profissional. A mistura de burguês e literato deu o acadêmico e classicista – Furetière já não é burlesco e sim realista autêntico, precursor longínquo de Balzac. É um escritor admirável na apresentação de personagens cômicas e na narração viva. Mas foi somente André Gide, o burguês classicista, que se lembrou do *Roman bourgeois* a propósito de um inquérito sobre "les dix romans français que je préfère".

Furetière, como todos os romancistas realistas do século XVII, aprendeu no romance picaresco certos truques da técnica novelística e, antes de tudo, a coragem de apresentar a realidade; mas o *Roman bourgeois* não tem nada que ver com o *Guzmán de Alfarache* ou com *El gran tacaño*. A confusão é dos historiadores do século XIX. Quando Lesage apareceu com o seu *Gil Blas*, o primeiro romance picaresco em língua francesa, e contudo de espírito tão diferente, a obra deu a impressão de novidade absoluta.

---

75 Antoine Furetière, 1620-1688.
*Les amours d'Enée et de Didon* (1649); *Le roman bourgeois* (1666); *Dictionnaire universel* (1690).
Edição do *Roman bourgeois* por E. Fournier e Ch. Asselineau. Paris, 1854.
F. Wey: "Antoine Furetière, sa vie, ses oeuvres, ses démêlés avec l'Académie Française". (In: *Revue Contemporaine*, 1852.)
D. F. Dallas: *Le roman français de 1660 a 1680*. Paris, 1932.
A. Thérive: "Furetière". (In: *Tableau de la Littérature Française de Corneille à Chénier*. Paris, 1939.)

O material do romance picaresco é o povo; mas os seus autores são homens letrados, cultos e até eruditos. O interesse pelo folclore, por tradições, contos, canções populares, é típico do Barroco: no século XVII descobriu Franciscus Junius a literatura anglo-saxônica, e Brynjulf Sveinsson a *Edda*. A incansável erudição enciclopédica da época devora e rumina tudo, até a literatura oral. O tipo do folclorista erudito foi Michelangelo Buonarroti[76], o sobrinho do grande artista. Na Toscana, que é há quatro séculos a terra mais letrada da Europa, descobriu tesouros de fala popular na boca dos camponeses; em vez de colecioná-los em dicionários, apresentou-os em comédias populares – *Tancia*, *La Fiera* – que o seu espírito malicioso de florentino lhe inspirou. Em terra de civilização ainda mais antiga, entre os camponeses de Nápoles, o aristocrata erudito Giambattista Basile[77] descobriu as maravilhas lingüísticas do dialeto da região; aplicando-o nas églogas das *Muse napoletane*, saíram poesias inteiramente diferentes de todas as éclogas estilizadas da Renascença ou do Barroco: cenas fielmente realistas da vida popular napolitana. Mas Basile tornou-se famoso, sobretudo, pela descoberta, também na boca dos camponeses napolitanos, dos contos de fadas, de cuja existência a literatura culta nunca tivera conhecimento; eram versões mediterrâneas dos contos de fadas que são propriedade comum dos povos indo-germânicos e que todo o mundo conhecerá nos *Contes de ma mère l'Oye*, de Charles Perrault, e nos *Contos de fadas para as crianças*, dos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm. Mas, quando Basile reuniu, no *Cunto de li cunti* – outra vez em dialeto napolitano – esses contos populares, as suas reminiscências literárias das epopéias e do *Amadis* intervieram; e interveio muito mais a sua própria imaginação vivíssima, produzindo as narrações mais fabulosas que

---

76 Michelangelo Buonarroti il giovane, 1568-1646.
*Tancia* (1612); *Fiera* (1618; publ. em 1726.)
Edição da *Tancia* por E. Allodoli, Firenze, 1936.
Sobre Buonarroti só existe uma monografia em língua húngara: A. Radó: *Az Ifjabb Michelangelo Buonarroti*. Budapest, 1896.

77 Giambattista Basile, 1575-1632.
*Il Cunto de li Cunti* (*Pentamerone*) (1634); *Muse napoletane* (1635).
Edição por B. Croce, Napoli, 1891.
Tradução para o italiano por B. Croce, Bari, 1925.
L. Di Francia: *Il Pentamerone di Giambattista Basile*. Torino, 1927.
A. Caccavelli: *Fiaba e realtà nel Pentamerone del Basile*. Napoli, 1928.

existem no mundo; e, apesar do dialeto napolitano, também interveio o gosto marinista, em forma de linguagem pomposa e complicada, que a todo o momento se converte em burlesca. Em suma: o *Cunto de li cunti* é uma das obras literárias mais curiosas do Barroco; e mereceu a honra de sugerir o interesse pela poesia popular ao napolitano Giambattista Vico. Mais tarde, o editor moderno do *Cunto de li Cunti* será o napolitano honorário Benedetto Croce.

A antítese mais perfeita desses folclorismos eruditos é a poesia de Petter Dass[78], pastor protestante, perdido numa paróquia do extremo norte da Noruega, Dass também não era alheio à erudição enciclopédica da sua época, e as suas "Vise" são salmos e canções eclesiásticas de angústia barroca. A sua obra principal, *Nordlands Trompet*, é um poema descritivo da natureza do Norte ártico e da vida dos pescadores e camponeses. O objetivo de Dass é, mais uma vez, meio erudito: o vigário pretendeu enriquecer os conhecimentos de geografia pátria. Mas esse homem simples e sincero disse o que viu, com todos os prosaísmos e rudezas da sua gente. Dass é o fundador de uma literatura, da literatura norueguesa. Na segunda metade do século XVIII, a obra de Dass continuar-se-á através dos folcloristas do pré-romantismo.

Quando esse espírito popular – não o estoicismo erudito de um Alemán ou Quevedo – chega a informar um romance picaresco, eis o *Simplicissimus Teutsch*, de Grimmelshausen[79], um dos maiores livros

---

78 Petter Dass, 1647-1709.
*Dale-Vise* (1711); *Nordlands Trompet* (1739).
R. Sveen: *Dass og hans dikining*. Oslo, 1912.
H. Midboe: *Petter Dass*. Oslo, 1947.

79 Johann Jacob Christoffel von Grimmelshausen, 1622-1676.
*Der Abentheurliche Simplicissimus Teutsch* (1669); *Trutz Simplex oder Lebensbeschreibung der Ertzbetruegerin und Landstoertzerin Courage* (1669); *Der seltzame Springinsfeld* (1670); *Der Keusche Joseph* (1670); *Proximus und Lympida* (1672).
Edições por F. Bobertag, 3 vols., Stuttgart, 1882, e por H. H. Borcherdt, 4 vols., Berlin, 1921.
C. A. von Bloedau: *Grimmelshausens Simplicissimus und seine Vorgänger*. Berlin, 1908.
A. Bechstein: *Grimmelshausens und seine Zeit*. Heidelberg, 1914.
E. Ermatinger: "Weltdeutung in Grimmelshausens Simplizissimus". (In: *Euphorion*, Erg-Heft 17, 1925.)
J. Alt: *Grimmelshausens und der Simplizissimus*. Muenchen, 1936.
H. Scholte: *Der Simplizissimus und sein Dichter*. Tübingen, 1950.

do século XVII, um livro ainda hoje terrivelmente vivo. A literatura alemã barroca é bastante rica e, após o desprezo de três séculos, só agora devidamente apreciada; mas não é original, é literatura de segunda mão, de uma elite italianizada e afrancesada, sem raízes no espírito nacional. Espírito nacional não existe num país devastado durante 30 anos, e da maneira mais radical, pelos mercenários de todas as nações. O *Simplicissimus* é um panorama da Alemanha durante essa grande guerra: aldeias incendiadas, saques e violações, crimes e perversões de toda a espécie permanecendo impunes, gente e bichos morrendo de fome, ortodoxias fanáticas e bruxas queimadas, mercenários furiosos e eruditos supersticiosos e régulos e aristocratas pomposos – o *Simplicissimus* é o grande documento de tudo isso. O horror seria insuportável se não fosse o humorismo de Grimmelshausen, às vezes irônico, às vezes brutal, introduzido por um truque genial: o seu herói, o Simplicissimus, é um "simples", quer dizer, um menino que cresce, tornando-se adolescente e homem, observando e relatando aqueles horrores com espírito da mais perfeita ingenuidade; daí, tudo estar apresentado da maneira mais nua, mais cruel do que poderia ser o relato de um observador crítico, de espírito já formado; e tudo está atenuado por um raio de humorismo juvenil e pelo raio de esperança de que aqueles horrores acabarão, um dia. Mas, quando a guerra realmente acaba, Simplicissimus, agora já homem que passou por todas as experiências, torna-se de repente cristão e até eremita, retirando-se do mundo. É o exemplo do *Guzmán de Alfarache* que Simplicissimus está seguindo, e o romance da sua vida é realmente um romance picaresco, o único autêntico que foi escrito fora da Espanha, porque o seu autor, homem do povo, aprendeu na sabedoria popular algo parecido com o estoicismo popular dos espanhóis; apenas, o estoicismo de Grimmelshausen é o de um cristão, embora sem dogma. No seu "desengaño del mundo" repercute a desilusão em face da luta insincera, luta materialista, entre católicos e protestantes. Aquilo a que Grimmelshausen aspirava era um cristianismo além das confissões dogmáticas, e o caminho da vida do seu Simplicissimus é um caminho de educação e auto-educação, através das tentações e experiências da vida. O *Simplicissimus* foi comparado a outra grande obra alemã de educação religiosa: o *Parzival*, de Wolfram von Eschenbach;

e também já foi comparado à grande obra de auto-educação profana, o *Wilhelm Meister*, de Goethe. As comparações estão certas, do ponto de vista da evolução histórica: Grimmelshausen criou o "Bildungsroman", o "romance de educação", variedade especificamente alemã do gênero "romance". Quanto ao valor literário é o *Simplicissimus* a maior obra da literatura alemã entre o *Nibelungenlied* e Goethe.

Durante todo o século XIX, o esquecimento completo da literatura barroca produziu a impressão de ser o *Simplicissimus* um fenômeno único, isolado, um oásis num deserto literário. Os companheiros literários de Grimmelshausen descobriram-se pouco a pouco, e o mais curioso deles só recentemente: Johannes Beer[80], conhecido há muito como músico austríaco e agora identificado com os vários pseudônimos que usou para assinar os seus romances, cheios de material folclórico e humorismo popular, às vezes de um sopro épico. O elemento satírico do romance picaresco aparece em forma bastante original nas comédias de Christian Reuter[81], quadros vivíssimos da vida estudantil, na Leipzig do século XVII. Reuter utilizou-se da personagem de Schelmuffsky, grande fanfarrão nas comédias, para escrever um verdadeiro romance picaresco, narração de uma viagem fabulosa, inteiramente inventada. Enfim, a mentira transformou-se

80 Johannes Beer, 1655-1700.
Romance de cavalaria: *Printz Adimantus* (1678).
Romance picaresco: *Der simplicianische Welt-Kucker* (1677/1679).
Romances populares: *Die Teutschen Winternaechte* (1682); *Die Kurtzweiligen Sommertaege* (1683).
R. Alewyn: *Johannes Beer*. Leipzig, 1932.

81 Christian Reuter, 1665-1712.
*Schelmuffskys warhafftige curioese und sehr gefaehrliche Reisebeschreibung zu Wasser und Land* (1696); comédias: *L'honnête femme* (1695); *Der Frau Schlampampe Krankheit und Tod* (1696).
Edição do romance por A. Schullerus, Halle, 1885: edição das obras por G. Witkowski, 2 vols., Leipzig, 1916.
O. Deneke: *Schelmuffsky*. Göttingen, 1927.
H. Koenig: *Schelmuffsky als Typ barocken Bramarbasdichtungen*. Marburg, 1947.

em utopia na *Insel Felsenburg*, de Schnabel[82]: a fuga do pícaro de uma Saxônia pitoresca para uma ilha deserta, já não à procura da grande sorte ou da salvação da alma, mas de um Estado ideal, utópico, segundo as idéias do século XVIII. O romance de Schnabel já é imitação do *Robinson Crusoe*; mas o modelo é mais "moderno". O século XVIII de Schnabel não é o da Ilustração; é – como o revela o seu outro romance, *Der im Irrgarten del Liebe herumtaumeledde Cavalier* – uma Saxônia galante, de estatuetas de porcelana de Meissen; o Rococó é o herdeiro imediato do Barroco.

82 Johann Gottfried Schnabel, 1692-c. 1750.
*Wunderliche Fata einiger Seefahrer, absonderlich Alberti Julii, eines gebohrnen Sachsen. und seiner auf der Insel Felsenburg errichteten Colonien* (1731/1743); *Der im Irrgarten der Liebe herumtaumelende Cavalier* (1738).
Edição da *Felsenburg* por H. Ullrich, Berlin, 1902.
Edição do *Irrgarten* por P. Ernst, Berlin, 1907.
L. K. Becker: *Die Romane Johann Gottfried Schnabels*. Bonn, 1911.
K. Schröder: *Schnabels Insel Felsenburg*. Marburg, 1912.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

## *Capítulo IV*

### O BARROCO PROTESTANTE

NA INGLATERRA, a Renascença chegou atrasada. Os começos do humanismo – Colet, Thomas Morus, Erasmo – foram interrompidos pela "Reforma" do rei Henrique VIII; a poesia italianizante de Wyatt e Surrey não teve conseqüências imediatas. Só mais tarde, na segunda metade do século XVI, aparece o maior poeta da Renascença inglesa, Edmund Spenser, e pouco depois os primeiros grandes dramaturgos, Marlowe e Shakespeare. Nas suas obras reflete-se uma paisagem esplêndida: após a vitória sobre a Armada espanhola, a Inglaterra está no auge do poder político, prepara-se o imperialismo colonial, a prosperidade econômica satisfaz todas as classes da sociedade, a aristocracia culta, a burguesia abastada, o povo, ainda um pouco grosseiro, mas de inteligência viva e gosto espontâneo; e o centro dessa vida febril e feliz é a barulhenta, a opulentíssima cidade de Londres, em cujos teatros Shakespeare faz representar as suas tragédias patrióticas e comédias alegres. No conceito convencional da história literária inglesa, não é Spenser, e sim Shakespeare, o maior poeta da Renascença, a encarnação da força abundante da época da rainha Isabel. Depois, essa força teria começado a enfraquecer. Num manual divulgadíssimo (e recente) da literatura inglesa, o capítulo em que são estudados Ben Jonson, John Webster, Donne e Thomas Browne, é intitulado: "The Decline of the Renaissance". O fechamento dos teatros pelos puritanos, em 1642, é comentado como fim da "Merry Old England". A antiga alegria ingênua não voltou nunca

mais. A Inglaterra da Restauração, depois de 1660, pretende ser alegre, mas só atinge a obscenidade; pretende ser classicista, e consegue chegar apenas a pompas barrocas. O puritanismo hipócrita esmagara a Renascença.

Esse quadro da literatura inglesa entre 1590 e 1640 não corresponde à totalidade dos fatos literários. Baseia-se, em primeira linha, no menosprezo dos pretensos "sucessores" de Shakespeare que pareciam, aos críticos de 1850, epígonos mais ou menos degenerados; baseava-se também no esquecimento da poesia entre Shakespeare e Milton. Mas desde os tempos de Taine mudou muita coisa. Swinburne, voltando ao entusiasmo de Lamb e outros românticos, reabilitou os sucessores de Shakespeare, demonstrando o valor dramatúrgico e poético, extraordinário, das peças de Chapman, Ben Jonson, Webster, Ford; Jonson e Webster, pelo menos estes, chegaram a ser colocados ao lado do maior dos dramaturgos e poetas[1]. Gosse, Grierson, T. S. Eliot redescobriram, sucessivamente, reabilitaram a "metaphysical poetry" de Donne, George Herbert, Crashaw, Vaughan, Marvell[2]. Também a prosa da época – os sermões de Donne, os escritos de Robert Burton e Thomas Browne – é tida hoje novamente em altíssima consideração. Sobre o caráter barroco dessa prosa e da "metaphysical poetry" não pode haver dúvidas; mas a tradição que considera o teatro shakespeariano como expressão da Renascença ainda resiste aos ataques da crítica literária, e é este o motivo por que a história literária inglesa da primeira metade do século XVII continua a ser estudada, nos manuais, em dois capítulos inteiramente separados – teatro e poesia – como se não tivessem nada em comum.

Só pouco a pouco se reconhece a natureza barroca daquele teatro. Erudição barroca é o que antigamente parecia humanismo classicista, em Ben Jonson[3]. Não é casual a grande influência que Beaumont e Fletcher exerceram sobre o teatro pseudoclassicista, e na verdade barroco, da Restauração[4]. O barroquismo de Webster e Ford, espíritos quase anti-renascentistas, é evidente; e no último dos grandes dramaturgos, Shirley, descobriu-se

1 Ch. A. Swyburne: *The Age of Shakespeare*. London, 1908.
2 Cf. nota 91.
3 R. S. Walter: "Ben Jonson's Lyric Poetry". (In: *Criterion*, XIII, 1934.)
4 A. C. Sprague: *Beaumont and Fletcher on the Restauration Stage*. London, 1926.

o moralismo aristotélico, tão caro aos teóricos da estética barroca[5]. Enfim, o teatro chamado elisabetano não é elisabetano; Shakespeare escreveu suas maiores obras depois da morte da rainha, em 1603; e recebeu muito mais favores e estímulos da parte do sucessor, o rei Jaime I, personalidade das mais barrocas da história britânica. Com a exceção de Marlowe, o grande teatro inglês da época é "jacobeu"; e é hoje reconhecido como arte barroca[6].

Contudo, quando Meissner[7] pretendeu demonstrar o caráter barroco de toda a literatura inglesa entre 1590 e 1680, a crítica inglesa não concordou. Essa literatura explora em grande parte motivos fornecidos pela Renascença italiana, apresentando-os, muitas vezes, em formas italianas. A situação da literatura inglesa por volta de 1580 é a mesma que a de Tasso na Itália: transição entre Renascença e Barroco. Muito do que Meissner considerava como Barroco é na verdade medieval. Nos dramaturgos prevalecem as idéias e conceitos medievais sobre a cosmologia e sobre as relações entre o homem e o Universo[8]. A Inglaterra elisabetana ainda era, como a Europa inteira de então, meio medieval, sendo a cultura da Renascença privilégio apenas das classes cultas; no teatro, arte e divertimento para as massas populares, o espírito medieval dessas massas prevaleceu. Shakespeare não é, neste sentido, o poeta mais representativo da época, nem qualquer dos outros dramaturgos, porque se acomodaram ao gosto do público misturado de aristocratas e populares; nem é representativo Spenser, o "poet's poet". Obra representativa da época é o curioso *Mirror for Magistrates*[9], obra coletiva,

---

5 P. Radkte: *James Shirley. His Catholic Philosophy on Life*. London, 1929.

6 T. S. Eliot: *Elizabethan Essays*. London, 1934.
U. M. Ellis Fermor: *The Jacobean Drama*. London, 1936.

7 P. Meissner: *Die geistesgeschichtlichen Grundlagen des englischen Literaturbarock*. Berlin, 1934.

8 E. M. W. Tillyard: *The Elizabethan World Picture*. London, 1943.

9 *A. Mirror for Magistrates* (1.ª ed. publicada por William Baldwin, 1559; outras edições, sempre aumentadas: 1563, 1574, 1578).
Edição por J. Haslewood, 3 vols., London, 1815.
J. Davies: *A "Mirror for Magistrates", considered with special Reference to the Sources of Sackville's Contributions*. Leipzig, 1906.
E. M. W. Tillyard: *Shakespeare's History Plays*. New York, 1946.
L. B. Campbell: *Shakespeare's Histories, Mirrors of Elizabethan Policy*. San Marino, Calif., 1947.

na qual é possível distinguir três camadas. A intenção era fornecer leitura popular, poemas narrativos à maneira de Gower ou Chaucer; pretendeu-se completar uma tradução inglesa do *De casibus virorum illustrium*, pela relação de "casos" de ingleses ilustres. Neste sentido, o *Mirror for Magistrates* é uma obra medieval. Na execução do projeto escolheram-se quase somente casos políticos: reis depostos ou assassinados, rainhas destituídas, ministros e juízes executados ou exilados; o subtítulo fala de "Princes as fell from their estate through the mutability of Fortune"; e essa idéia é bem renascentista. A grande maioria dos poemas que compõem o *Miror for Magistrates* vale pouco, excetuando – eis a terceira camada – uma Induction e *The Complaint or Henry Duke of Buckingham*, trabalhos de Thomas Sackville[10], que era poeta notável, um mestre do estilo solene, menos parecido com o estilo de Spenser do que com o de Milton; é um precursor do Barroco. Deste modo, o *Mirror for Magistrates* representa as três fases da época transitória à qual chamaram antigamente "Renascença inglesa". Shakespeare pertence à fase renascentista pelas primeiras comédias, pelos dramas da história inglesa, e ainda pelo *Romeo and Juliet*, por *Midsummer-night's Dream*, *Twelfht Night*, *As You Like It*, *Much Ado About Nothing*. Quanto a *Julius Caesar* e *Hamlet*, já pode haver dúvidas. O resto – quer dizer, a parte superior em número e valor, da Obra – está mais perto de Middleton e Webster do que de qualquer arte dramática renascentista. Evidentemente, a arte de Shakespeare percorreu duas fases de evolução: uma primeira, alegre, amorosa e patriótica; e uma segunda, sombria, amarga, pessimista. Dowden baseou nessa distinção a biografia espiritual de Shakespeare, como de um homem pouco a pouco amargurado pelas experiências, evolvendo da alegria de *Love's Labour Lost* e da paixão erótica de *Romeo and Juliet* para o pessimismo de *King Lear*, *Macbeth* e *Timon*; a execução do Conde Essex, em 1601, teria sido o ponto crítico dessa evolução; e só no fim da vida, em *Cymbeline* e *Tempest*, Shakespeare teria recuperado a paz da alma. Esse esquema foi repetido em todas as biografias, até que a

---

10 Thomas Sackville, Earl of Dorset, c. 1536-1608.
Tragédia: *Gordobuc, or Lerrex and Porrex* (1561/1562).
*Induction* (1563); *The Complaint of Henry Duke of Buckingham* (1563).
Edição da *Complaint* por M. Hearsey, New Haven, 1936.
J. Swart: *Thomas Sackville*. Groningen, 1948.

shakespeariologia rejeitou o método de extrair das peças indicações biográficas. Mas o fenômeno dos dois estilos de Shakespeare subsiste, exigindo nova interpretação.

Walzel foi o primeiro que ousou falar, a propósito de Shakespeare, em Barroco[11]: a composição das grandes tragédias, acusada de irregularidade pelos classicistas, parecia-lhe seguir as leis de composição assimétrica das obras de arte barrocas. Deutschbein demonstrou a índole barroca de *Macbeth*[12], e T. S. Eliot salienta, em Shakespeare, a influência de Sêneca, que é o grande modelo do teatro barroco. O ano da execução de Essex, 1601, como ponto crítico, também é reconhecido por um partidário da equação "Shakespeare-Renascença", como Dover Wilson[13], admitindo que deste modo só poucos anos de atividade literária de Shakespeare pertencem à "época alegre", enquanto o resto, com quase todas as obras capitais, pertence à "época sombria", quer dizer, ao Barroco; Shakespeare aparece hoje mais perto de Webster e Middleton, que aliás não são os seus sucessores, mas os seus contemporâneos, seguidos imediatamente por Fletcher e Webster, quase contemporâneos. As duas fases de Shakespeare não são resultados da sua experiência pessoal, mas da experiência da época inteira. Já não é admissível falar em "teatro elisabetano"; a maior época é a do "teatro jacobeu", sob o reinado de Jaime I; e uma fase importante do teatro inglês pertence ao reinado acentuadamente barroco do rei Carlos I. Contudo, a distinção não é tão fácil como parece. O primeiro grande dramaturgo inglês, Marlowe, elisabetano típico, maneja o verso com todas as pompas barrocas; e Shakespeare nunca fala língua mais "marinista", barroca, do que justamente nas suas primeiras comédias, influenciadas pelo eufuís-

---

11 O. Walzel: "Shakespeares dramatische Baukunst". (In: *Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft*. LII, 1916.)

12 E. Eckhardt: "Gehört Shakespeare zur Renaissance oder zum Barock?" (In: *Festschrift fuer F. Kluge*. Tübingen, 1926.)
L. Deutschbein: *Macbeth als Barockdrama*. Marburg, 1934.
L. Schuecking: "The Baroque Character of the Elizabethan Tragic Hero". (In: *Proceedings of the British Academy*, XXIV, 1938.)

13 J. Dover Wilson: *The Essential Shakespeare*. 7.ª ed. Cambridge, 1943.

mo. O verdadeiro critério da distinção entre Renascença e Barroco no teatro inglês é a interpretação dramatúrgica da História, tão diferente nos dramas de história inglesa e nas grandes tragédias. Para interpretar bem o teatro inglês é preciso estudar as concepções político-históricas da época.

O título *Mirror for Magistrates* lembra um gênero literário, hoje esquecido, que nos séculos XVI e XVII, e até no XVIII, tinha importância considerável: chamavam-se essas obras "espelhos de príncipes" ou "príncipe cristão", ou "bússola política"; os títulos são sempre muito loquazes – o título *in extenso* do *Mirror for Magistrates* também enche uma página inteira – para indicar bem o fim didático dessas obras: ensinar aos herdeiros da coroa e aos candidatos a ministro a arte de governar bem o Estado, segundo as leis divinas e humanas, lembrando-se aos leitores as desgraças dos que falharam aos seus deveres e descrevendo a felicidade futura de um governo forte e justo; às vezes esta descrição amplia-se, constituindo verdadeira utopia; e às vezes prefere-se à exposição seca das doutrinas a forma de romance didático e utópico[14].

O exemplo antigo do gênero é a *Ciropedia*, de Xenofone, programa de educação modelar de um rei oriental por um filósofo grego; nos capítulos pedagógicos de Rabelais encontram-se vestígios desse modelo. A primeira obra dedicada exclusivamente à pedagogia política é o *Relox de Príncipes*, o *Libro Aureo del emperador Marco Aurelio*, de Antonio Guevara[15], obra ligada às doutrinas do universalismo monárquico de Carlos V. Francesco Patrizzi, no *Enéas* (1581), usou a epopéia de Virgílio como manual de educação de um futuro rei, e esse ramo humanista do gênero continua nos "espelhos de príncipe" de Mengozzi, Saravia, Jaquemot e Senault, para terminar na utilização da *Odisséia*, por Fénelon, para fins idênticos. Quanto mais absoluto se tornou o poder dos reis, tanto maior importância tinha a educação dos futuros príncipes, de cuja boa vontade e inteligência dependeriam os destinos do Estado e de todos os indivíduos. Ninguém sentiu isso mais do que os jesuítas, que esperavam a felicidade terrestre

14 J. Prys: *Der Staatsroman des 16. und 17. Jahrhunderts*. Wuerzburg, 1913.
15 Cf. "Renancença internacional", nota 92.

pela aliança da Igreja com a monarquia absoluta; esforçavam-se por aplicar os seus princípios pedagógicos à pedagogia política, da qual forneceram duas obras-primas: o *Tratado de la Religión y Virtud que debe tener el Príncipe cristiano* (1595), do padre Pedro de Ribadeneyra, e o *De rege et Regis institutione* (1599), do grande Mariana. Os preceitos dos jesuítas não diferem muito dos ideais de política cristã dos leigos da época: *El gobernador cristiano* (1619), de Juan Marqués, e a *Política de dios, gobierno de Cristo, y tiranía de Satanás* (1626), de Quevedo, são títulos expressivos; convém acrescentar-lhes o comentário histórico-biográfico de Quevedo, a *Vida de Marco-Bruto* (1644). Encontram-se as mesmas idéias até no manual de um rei de convicções meio absolutistas e meio protestantes, o *Basilikon doron* (1607), do rei Jaime I da Inglaterra.

O primeiro país em que o absolutismo real conseguiu realização completa foi a França; daí a grande atenção dada à educação dos "Dauphins". O Arcebispo Hardouin de Péréfixe resumiu as suas idéias para a educação do futuro Luís XIV na *Institutio principis* (1647), e o grande Bossuet, autor da significativa *Politique tirée de l'Écriture Sainte* e preceptor do "Dauphin Louis", prestou conta das suas idéias pedagógicas numa carta importante ao Papa Inocêncio XI[16].

O mais famoso desses educadores de corte é Fénelon[17], preceptor do Duque de Borgonha e autor do romance político-pedagógico *Les aventures de Télémaque*. No fundo, é um romance heróico-galante, à maneira de La Calprenède e da Scudéry, uma deformação irritante da Antiguidade; apenas, as aventuras fantásticas servem para formar e advertir dos seus deveres o futuro rei de Ítaca. A obra inteira é uma alusão à situação e às necessidades futuras do reino de Luís XIV; daí o sucesso enorme – 20 edições só no ano da primeira publicação – que

---

16 *Epistola ad Innocentium XI de Lodovici Delphini iinstitutione* (1679), publicada em 1709, como introdução da *Politique tirée de l'Écriture Sainte*.
A. Floquet: *Bossuet, précepteur du Dauphin*. Paris, 1864.

17 Sobre Fénelon cf. "O rococó", nota 78.
*Les Aventures de Télémaque* (1699).
Edição por A. Cahen., 2 vols., Paris, 1920.
G. Gidel: *La politique de Fénelon*. Paris, 1907.

hoje não compreendemos. O estilo enfático e untuoso da narração constitui o desespero dos colegiais que ainda lêem o *Télémaque* em "trechos seletos", e o programa político que o Arcebispo de Cambrai recomenda – absolutismo paternal e benevolente, feudalismo moderado – já não nos convence. Aos contemporâneos, *Les aventures de Télémaque* pareciam crítica audaciosa, como confissão da falência do ideal jesuítico da política cristã. A educação dos príncipes absolutos não dera certo; e aquele ideal, tão realista e prático em Mariana e Quevedo, tornou-se utopia. Os romances políticos do século XVIII são todos utopistas, de maneira que aos ideais cristãos se substituem cada vez mais os da Ilustração: *Les voyages de Cyrus* (1727), de Ramsay, o *Sethos* (1732), do "abbé" Terrasson, o *Goldener Spiegel* (1772), de Wieland, educador do príncipe Carlos Augusto de Weimar, que será o amigo de Goethe. Um retrógrado é o poeta suíço Albrecht von Haller, defendendo nos romances *Usong* (1771), *Alfred* (1773) e *Fabius und Cato* (1774) o regime aristocrático de Berna, polemizando contra o seu patrício de Genebra, Rousseau: com efeito, o *Émile* é o sucessor democrático de *Télémaque*; Rousseau significa o fim da pedagogia monárquica e cristã.

O absolutismo é o terreno próprio dos gêneros "espelho de príncipe" e "romance político-pedagógico". O que carece de explicação é a uniformidade espantosa das idéias enunciadas pelos humanistas e jesuítas, protestantes e arcebispos; nem sequer individualidades tão independentes como Mariana e Quevedo se afastam do caminho. O motivo dessa unanimidade é o inimigo comum: Maquiavel. *O Príncipe* também é um tratado de educação política, embora muito diferente do *Príncipe cristiano*. Parece refutação de *Il Cortegiano*, de Castiglione, que vive só para arte e ciências, abstendo-se da política, que cai, deste modo, nas mãos dos criminosos ou dos imbecis. Maquiavel pretendeu "politizar" o "cortegiano", ensinando-lhe, além da arte pagã e da literatura pagã, uma política pagã. A esse intuito opõe-se a "Política de Dios", a dos jesuítas e a dos outros. Daí a uniformidade dos preceitos. Os jesuítas Ribadeneyra e Mariana, autores de "espelhos de príncipe", estão ao lado do jesuíta Possevino, todos eles autores de tratados antimaquiavelistas; e os seus argumentos não diferem muito dos do huguenote francês Gentillet, de-

fendendo os seus correligionários contra o maquiavelismo de Catarina Médicis, rainha da França. Mas no começo do século XVII já era quase certo o malogro da "política cristã"; a *Política de Dios*, de Quevedo, já dá a impressão de uma utopia. Todos os príncipes, os cristãos e cristianíssimos inclusive, aplicam o maquiavelismo. A tentativa frustrada deixa uma melancolia, que aparece como resignação estóica; e, para resumir em poucas palavras as conclusões: aquela melancolia política é um dos motivos mais importantes do teatro barroco inglês[18].

Quando as circunstâncias políticas em que Maquiavel escrevera já estavam esquecidas, só se observaram as conseqüências da aplicação da sua doutrina por príncipes inescrupulosos; aquela doutrina parecia obra do Diabo, e o próprio Maquiavel um mensageiro do Inferno. Assim como os jesuítas afirmaram que a própria Virgem Maria teria ditado a são Inácio os *Exercitia spiritualia*, assim o cardeal Reginald Pole afirmou, na *Apologia ad Carolum V Caesarem*, que o próprio Diabo teria ditado as obras de Maquiavel, e o jesuíta Ribadeneyra acrescenta: "A pior e a mais abominável seita que o Demônio jamais inventou é a dos chamados políticos, verdadeiros mensageiros do Inferno." E Quevedo, no título da sua obra, opõe ao "gobierno de Cristo" a "tiranía de Satanás". É digno de nota que a condenação já envolve "os políticos" em geral. O século XVII sentirá medo supersticioso da "política", da diplomacia feita atrás de portas fechadas nos gabinetes de reis e ministros; os jesuítas, adversários de Richelieu, alimentarão esse medo, espalhando o boato das artimanhas diabólicas da "éminence grise", do padre Joseph. No teatro dos séculos XVII e XVIII, até em *Kabale und Liebe*, de Schiller, o "secretário" (isto é, o conselheiro "secreto") ou cortesão é sempre uma pessoa suspeita de ter concluído um pacto com o Diabo; o teatro popular dos românticos conservou esse conceito, e os tribunos democráticos alimentam até hoje a maior desconfiança contra a "diplomacia dos gabinetes" – aliás, desconfiança justificada. O século XVII tinha vários motivos para interpretar toda a política como arte do Diabo, e um desses

18 W. Benjamin: *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Berlin, 1928.
A. Sorrentino: *Storia dell' Antimachiavellismo europeo*. Napoli, 1936.

motivos era o caso de Antonio Pérez[19]; esse epistológrafo famosíssimo exerceu influência profunda, pelas suas cartas literariamente elaboradas, sobre a formação do estilo barroco e a sua divulgação internacional; mas foi mais profunda a influência da vida de Pérez. Ele é também autor de um tratado de educação política, o *Norte de Príncipes*, impresso só em 1788, mas geralmente conhecido já antes de 1600, em cópias manuscritas. A obra devia parecer mais útil do que outras semelhantes, porque o autor era homem da prática política: fora secretário particular do rei Filipe II da Espanha. Mas os contemporâneos, que adoravam o estilo epistolográfico de Pérez, sentiam medo supersticioso do *Norte de Príncipes*, que se dirige, no título, a "virreyes, presidentes, consejeros y gobernadores", a todos esses personagens suspeitos de pactos com o Diabo; o próprio subtítulo da obra invoca a "razón de Estado" de Maquiavel. Com efeito, atribuíram-se à influência de Pérez os atos de intolerância e violência do rei. O "secretário" era bem um diabo. De repente, porém, a Europa inteira se assustou, quando o rei e o secretário brigaram e este último foi perseguido e exilado. Em face desse acontecimento misterioso, todos os conceitos morais sobre política mudaram. Aos estrangeiros, o rei e cristianíssimo da Espanha transformou-se em tirano terrível – assim aparece no romance de Saint-Réal e nas tragédias de Alfieri e Schiller – e o secretário diabólico transformou-se em mártir da resistência estóica contra o mal. Os espanhóis, porém, consideravam Pérez como traidor, e o rei como mártir da sua alta dignidade, suportando com a resignação estóica as traições e maldades, na solidão melancólica do seu gabinete no vasto palácio do Escorial; era, segundo o título da tragédia de Pérez de Montalbán, *El gran Séneca de España*, *Filipe II*.

19 Antonio Pérez, c. 1540-1611.
*Relaciones de su vida* (1592); *Cartas a diferentes personas con aforismos españoles y italianos* (1598); *Segundas cartas y más aforismos* (1603); *Norte de príncipes, virreyes, presidentes, consejeros y gobernadores, y advertimientos políticos sobre lo público y particular de una monarquia, importantíssimos a los tales, fundados en materia de razón de Estado y de Gobierno* (publicado 1788).
Edição de obras escolhidas in: Biblioteca de Autores Españoles, XIII.
J. Fitzmaurice-Kelly: *Antonio Perez*. Oxford, 1922.
Gr. Marañón: *Antonio Pérez*. Buenos Aires, 1947.

Deste modo, ambos os partidos exploraram o caso Pérez conforme os conceitos do estoicismo, da filosofia de Sêneca, ressuscitada no século XVI por Lipsius e tantos outros ilustres humanistas[20]. A aplicação do estoicismo à teoria política encontrou-se no estudo de Tácito, até então muito menos considerado do que Lívio. O século XVII prefere Tácito[21], em quem encontrou a situação política e psicológica do indivíduo em face da tirania e a lição da resistência estóica. Os humanistas, mais perto de Maquiavel, também admiraram em Tácito a interpretação pragmática, quer dizer maquiavelista, da História. No dizer de Giorgio Dati, que traduziu em 1563 os *Anais* para impecável língua toscana, Tácito "racconta con meraviglioso ordine le cause motrici". Mas a mentalidade barroca não admitiu essa "maravilha". Não suportava outra historiografia senão a retórica ou então a pesquisa erudita de pormenores insignificantes. A História era o reino do caos irrazoável, daquilo que não podia ser transformado em ciência: Descartes rejeitou a historiografia como acientífica. Da tarefa que a Razão abandonara – tornara compreensível o caos dos fatos históricos – encarregou-se a dramaturgia. A história contemporânea forneceu os tipos dramáticos: o tirano, o mártir, o intrigante diabólico – o "villain" do teatro jacobeu. O "tacitismo" forneceu "le cause motrici", a rede de motivos e conseqüências. O estoicismo, finalmente, forneceu o "état d'âme" e a psicologia; e Sêneca, o estóico, é também o dramaturgo mais lido e mais admirado da época, o que não deixará de influenciar as formas dramáticas do teatro inglês[22].

O teatro inglês não é, evidentemente, um caso isolado. Mas antes de caracterizar os elementos que tem em comum com o teatro espanhol, será preciso explicar as diferenças. Eram diferentes, na Espanha e na Inglaterra, os teatros populares que o Barroco encontrou; e disso resultarão diferentes convenções dramatúrgicas. Outra diferença refere-se ao conceito

---

20 L. Zanta: *La renaissance du stoicisme au XVIe siècle*. Paris, 1914.

21 G. Toffanin: *Machiavelli e il tacitismo*. Padova, 1926.

22 O crítico polonês Jan Kott, em sua justamente famosa obra *Shakespeare, notre contemporain* (Paris, 1962), explica os enredos dos dramas históricos de Shakespeare como sucessão rítmica de traições, vitórias e desastres dos reis, comparáveis aos ditadores totalitários do século XX.

do estoicismo: na Espanha, uma filosofia popular; na Inglaterra, uma doutrina dos cultos. Enfim, o maquiavelismo, que forneceu ao teatro inglês os tipos da tragédia, não podia entrar no teatro dos países católicos, por motivos de teoria estética.

A aversão do Barroco à História baseia-se, pelo menos em parte, na filosofia aristotélica: à *Poética* de Aristóteles faz uma distinção tão nítida entre História, que é verdade, e Poesia, que é ficção, que a literatura barroca parece impedida de tratar assuntos históricos. O problema foi resolvido pelo teórico antiaristotélico Ludovico Castelvetro[23], da maneira seguinte: a poesia não pode tratar assuntos históricos, para não transformar-se em historiografia: nem pode inventar os seus assuntos, para não transformar-se em mentira; tem, pois, de tratar assuntos históricos que não estão certos e deixam margem para modificações inventadas sem ofender a verdade. O assunto da tragédia seria a história remota, lendária, meio incerta. Foi uma solução engenhosa. Até então, imitava-se assiduamente o teatro grego, mas sem bom êxito, porque o teatro grego se baseia no mito, alheio ao mundo cristão. A Contra-Reforma baniu o mito pagão; e graças ao enredo inventado transformou-se a "favola pastorale" em comédia. A solução de Castelvetro abriu ao teatro jesuítico e ao teatro espanhol o repositório dos assuntos históricos, tratados como se fossem invenções; disso resultou a feição novelística das tragédias históricas espanholas, tragédias de tempos lendários da Espanha ou de países longínquos, pouco conhecidos. Quando os dramaturgos jesuítas trataram assuntos da história contemporânea, o ponto de vista era antimaquiavélico, polêmica moralista contra uma doutrina que dominava a atualidade política. Não assim na Inglaterra. Lá não havia o moralismo contra-reformista; e o maquiavelismo no teatro inglês é muito forte[24]: o nome do secretário florentino aparece sempre citado, e os seus conceitos são atribuídos aos "villains", sem lhe negar o gênio. Mas os dramaturgos elisabetanos não conheciam Maquiavel. A única obra que se

---

23 Ludovico Castelvetro, 1505-1571.
*La Poetica d'Aristotele* (1576).
A. Fusco: *La poetica del Castelvetro*. Napoli, 1904.

24 E. Meyer: *Machiavelli and the Elizabethan Drama*. Berlin, 1897.
M. Praz: *The Flaming Heart*. New York, 1958.

traduziu relativamente cedo, em 1595, foram as *Istorie fiorentin*e. *O Príncipe*, na tradução de Edward Dacres, só foi publicado em 1640, dois anos antes do fechamento dos teatros pelos puritanos. Os dramaturgos deviam o conhecimento da doutrina apenas a um obscuro panfleto antimaquiavelista, do huguenote francês Innocent Gentillet: *Discours sur les moyens de bien gouverner et maintenir en bonne paix un royaume*, *Contre Nicolas Machiavel le Florentin*, publicado em 1576, e traduzido para o inglês por Simon Patericke, em 1602. Maquiavel, na Inglaterra, era uma "lenda", no sentido de Castelvetro, dando margem a construções dramáticas e interpretações psicológicas no sentido de Sêneca dramaturgo e de Sêneca estóico. A influência de Sêneca no teatro inglês é de importância capital; mas não só no teatro inglês, que aqui se enquadra na evolução da dramaturgia européia.

As analogias notáveis entre o teatro espanhol e o teatro inglês provêm do fato de que ambos constituem sínteses de um teatro popular e de um teatro literário. Quem operou a síntese foi, em Espanha, o gênio Lope de Vega; na Inglaterra, um dramaturgo apenas extravagante, Thomas Kyd. Mas a diferença dos valores não tem importância, quando se trata de relações históricas. A base popular do teatro espanhol é mais renascentista do que medieval: Gil Vicente e os seus sucessores, depois a novelística italiana, preparada para o gosto espanhol. Os Mistérios medievais não parecem ter sido importantes na Espanha; são antecessores só de um ramo especial do teatro, os autos sacramentais, dos quais não existe *pendant* na Inglaterra meio protestante. Ali, ao contrário, os Mistérios medievais, os melhores da Europa, já contêm elementos essenciais da dramaturgia inglesa, na técnica dramática e na mistura constante de elementos trágicos e cômicos. E os sucessores dos Mistérios, os "Morality Plays", são os precursores imediatos do teatro popular da época da rainha Elizabeth. Os componentes literários, de literatura culta, dos dois teatros, não são menos diferentes. Na Espanha, é a Contra-Reforma católica que influi, da qual a maior expressão dramática é o teatro jesuítico; a imitação do teatro latino de Sêneca não deu resultados apreciáveis na Espanha. Na Inglaterra, ao contrário, a influência de Sêneca, recebida através da França, foi decisiva.

O grande problema foi o assunto histórico. A tragédia grega, primeiro modelo dos humanistas, baseara-se no mito; e o mundo moder-

no não é capaz de acreditar no mito antigo nem possui mito próprio. A escolha estava entre enredo histórico e enredo inventado. O segundo é o apanágio do teatro popular; o primeiro não cabia no esquema da tragédia grega. Eis o problema em face do qual se encontravam os dramaturgos italianos do século XVI[25].

Quando Gian Giorgio Trissino criou, em 1515, a primeira tragédia "regolar" da literatura italiana e européia, segundo o modelo de Sófocles, estava bem consciente da impossibilidade de tratar um assunto mítico; o mito grego, no teatro moderno, dá "fábulas pastoris"[26], ou então paródias offenbachianas, intencionais ou involuntárias; por isso, escolheu um episódio da história romana, a *Sofonisba*[27]. A peça, prova da falta absoluta de talento dramático do autor, tem valor apenas cronológico: é a primeira do gênero. Mas foi intensamente admirada, e Giovanni Rucellai (*Rosmunda*, *Orestes*), Lodovico Martelli (*Tullia*) e Pomponio Torelli (*Merope*) imitaram-na em peças que tornam ainda mais evidentes as fraquezas do original: a falta de dramaticidade, o sentimentalismo, a retórica, defeitos inerentes a tantas outras imitações modernas do teatro grego. A crítica contemporânea observou bem essas falhas, mas explicou a falta de efeito trágico de outra maneira: como falta de efeito moralizador. Assim entendeu Giraldi Cintio[28] os preceitos dramatúrgicos da poética aristotélica: a tragédia produz "terror e compaixão" por meio da representação de horrores no palco, purificando assim, pela "catarse", a

25 F. Neri: *La tragedia italiana nel 500.* Firenze, 1904.

26 As versões modernas de enredos trágicos gregos também são "fábulas pastoris", empregando-se a palavra *pastoril* no sentido de Empson: para conferir dignidade trágica a personagens nada heróicas e a conflitos comuns.

27 W. Cloetta: *Die Anfänge der Renaissancetragödie.* Halle, 1892.
E. Ciampolini: *La prima tragedia regolare della letteratura italiana*. Firenze, 1896.
(Cf. "O 'Cinquecento' ", nota 17.)

28 Giovan Battista Giraldi Cintio, 1504-1573.
*Orbeche* (1541); *Discorso intorno al camporre delle comedie e delle tragedie* (1543).
P. Bilancini: *Giovan Battista Giraldi e la tragedia italiana nel secolo XVI*. Aquila, 1890.
C. Guerrieri Crocetti: *Giovan Battista Giraldi e il pensiero critico del secolo XVI*. Firenze, 1932.

alma do espectador. Esse critério moralístico só parece aristotélico; na verdade, é um critério de moralismo religioso, católico, que já pressagia a Contra-Reforma. Na tragédia grega, Giraldi não encontrou modelo de uma tragédia assim que não fosse, como o *Édipo*, mito pagão e por isso impossível no teatro moderno. Mas na tragédia latina de Sêneca, os mesmos enredos já não têm significação religiosa; são tragédias inteiramente humanas, e Giraldi apontou como modelo o *Thyestes* com os seus efeitos terríveis: assassínios, espectros, grande retórica dos coros. Sêneca foi o modelo de Giraldi, na tragédia *Orbecche*, que se tornou famosíssima como primeira tragédia moderna em que aparece o motivo do incesto, depois tão freqüente no teatro inglês. Os defeitos dramáticos da *Orbecche* foram evitados na *Canace*, do famoso teórico Speroni[29], tragédia de horrorosos incestos, assassínios e suicídios; foi imaginada como tragédia autenticamente grega, segundo o conceito aristotélico, com a peripécia como centro moral da obra; durante a polêmica que a *Canace* suscitou, convenceu-se Speroni do seu erro e modificou a pena à maneira de Sêneca. Desde então, Sêneca foi o grande modelo dos dramaturgos italianos que transformaram o palco em dormitório poluído e matadouro sangrento. Peças como a *Marianna* (1565), de Ludovico Dolce, a *Dalida* (1572), de Luigi Groto, a *Semiramis* (1583), de Muzio Manfredi, a horrível *Acripanda* (1591), de Antonio Decio da Orte, mereciam, no dizer de Guinguené, antropófagos como espectadores; e essas peças foram realmente apresentadas perante platéias que derramaram lágrimas, chegando as mulheres, entre os espectadores, a desmaiar. Um dos últimos produtos desse gênero é o *Torrismondo* (1586), de Tasso, que já não teve sucessores. O moralismo cada vez mais rígido da Contra-Reforma foi o motivo exterior do malogro: enquanto a tragédia senequiana não conseguiu a síntese com um teatro popular, o teatro estava condenado a permanecer teatro experimental dos literatos.

---

29 Sperone Speroni, 1500-1588.
*Canace* (1542); *Apologia* (1544; contra o *Giudizio sopra la tragedia di Canace*; 1543).
A. Fano: *Sperone Speroni*. Padova, 1909.
F. Cammarosano: *La vida e le opere di Sperone Speroni*. Empoli, 1920.

As evoluções espanhola e francesa foram perfeitamente análogas. Na Península Ibérica, a *Castro*, do português Antônio Ferreira[30], pertence ao mesmo gênero teatro "grego" de Trissino; Jerónimo Bermúdez imitou-a, de maneira muito exata, nas tragédias clássicas *Nise lastimosa* e *Nise laureada* (1577). A maneira dos senequistas italianos foi introduzida por Virués[31], dramaturgo violento, que mistura no palco os horrores mais crassos com belezas líricas e grande retórica; Virués lembra muito Marlowe. Uma tentativa séria de purificação e espanholização do teatro italianizante é a *Numancia*, de Cervantes[32]: peça de patriotismo retórico, exprimindo conceitos de grandeza da alma estóica, à maneira de Lucano e Sêneca, sem coros, mas introduzindo personagens alegóricas. É uma criação de todo original, se bem que de sucesso duvidoso; parece muito classicista, mas foi elogiada só pelos românticos do começo do século XIX, por August Wilhelm Schlegel, Schopenhauer, Southey, Shelley. A propósito da *Numancia*, Ticknor lembrou-se de *Macbeth*, e não sem razão; o teatro espanhol estaria mais perto do inglês, se a corrente senequista tivesse encontrado possibilidades de sintetizar-se com o teatro popular. Mas na Espanha só o estoicismo popular se encontra com o gênio nacional; o estoicismo erudito fica à margem; e foi outra síntese que venceu.

Em França[33], no começo, assim como em outras partes, surge uma imitação da *Sofonisba*, de Trissino: Mellin de Saint-Gelais traduziu-a em 1548. Sêneca entrou através dos colégios humanistas: para o colégio de Bordeaux escrevera Marc-Antoine Muret, em 1544, um *Julius Caesar* em língua latina. O teórico francês que tem papel correspondente ao dos

---

30 Cf. "O 'Cinquecento' ", nota 19.

31 Cristobal de Virués, 1550-1609.
Epopéia: *Monserrate* (1588).
Tragédias: *Elisa Dido; Atila furioso; La gran Semiramis,* etc. (In: *Obras*, 1609.)
C. V. Sargent: *A Study of the Dramatical Works of Cristóbal de Virués*. New York, 1930.

32 Cf. "Antibarroco", nota 6.
A *Numancia* foi publicada só em 1784.

33 R. Lebègue: *La tragédie française de la Renaissance*. Paris, 1954.

italianos Giraldi e Speroni, é o famoso latinista Julius Caesar Scaliger[34]: é, segundo a expressão de Lintilhac, "o fundador do classicismo, cem anos antes de Boileau", estabelecendo a regra das três unidades; e uma obra sua contra Cardano revela o seu aristotelismo contra-reformista. Distingue-se dos primeiros teóricos italianos, já preferindo Sêneca aos gregos, porque na tragédia grega as personagens agem conforme instintos e paixões imorais, enquanto na tragédia latina prevalecem as decisões éticas e razoáveis. A doutrina de Scaliger é senequista; mas não tem nada com o senequismo popular da literatura espanhola; antes favorece a retórica, o moralismo e a "Raison". Encontrará realização perfeita na tragédia classicista do século XVII. A do século XVI é diferente, por ser menos dramática e mais lírica. Corneille e Racine não são propriamente poetas líricos. Jodelle é poeta da Pléiade; e Garnier é até um grande poeta da Pléiade.

Jodelle[35] é maior como poeta lírico do que como dramaturgo; mas os assuntos das suas tragédias – *Cléopatra*, *Dido* – são significativos. No caso de Robert Garnier[36], é preciso modificar a definição: ele também é maior poeta lírico do que dramaturgo, mas revela esta superioridade nas próprias tragédias, que durante muito tempo só foram consideradas do ponto de vista da evolução histórica do gênero; parecem, então, inferiores, e Garnier mero precursor; na verdade, são grandes obras da poesia francesa. O primeiro aspecto do teatro de

---

34 Julius Caesar Scaliger, 1484-1558.
*Exercitationes in Cardani De substilitate* (1557); *Poetices libri VII* (1561); *Epistolae* (1600).
E. Lintilhac: *De Julii Caesaris Scaligeri poetice*. Paris, 1887.
W. F. Patterson: *Three Centuries of French Poetic Theory*. Vol. I. Ann Arbor, Mich., 1935.

35 Cf. "Renascença internacional", nota 32.
*Cléopâtre captive* (1552); *Didon se sacrifiant* (1558).

36 Robert Garnier, 1534-1590. (Cf. "Renascença internacional", nota 33.)
*Porcie* (1568); *Hippolyte* (1573); *Cornélie* (1574); *Marc-Antoine* (1578); *La Troade* (1579); *Antigone* (1580); *Bradamante* (1582); *Les Juives* (1583).
Edição por L. Pinvert, 2 vols., Paris, 1923; edição de obras escolhidas por R. Lebègue, Paris, 1949.
A. Cardon: *Robert Garnier*. Paris, 1905.
H. Carrington Lancaster: *The French Tragi-comedy*. Baltimore, 1907.
Th. Maulnier: *Langages*. Lausanne, 1946.

Garnier é o de incapacidade dramática: a ação é lenta e incoerente, substituída, através de atos inteiros, pela efusão lírica e retórica. A amostra mais característica desse verbalismo é o drama bíblico *Les Juives*, do qual um coro está em todas as antologias de poesia francesa, aquele que começa:

> "Pauvres filles de Sion..."

e continua:

> "Notre orgueilleuse Cité,
> Qui les cités de la Terre
> Passait en félicité,
> N'est plus qu'un monceau de pierre."

Daí a opinião geral sobre Garnier: precursor imperfeito de Racine, seguindo mais Sêneca do que Eurípides, substituindo a psicologia das paixões pela retórica. As poesias líricas de Garnier não confirmam essa opinião: as grandes elegias dedicadas a Desportes e a Nicolas Ronsard e aquela sobre a morte de Pierre Ronsard são, sem dúvida, peças de alta retórica, mas de uma retórica disciplinada, perfeitamente clássica. Se Garnier se excedeu em verbalismo nas tragédias, não foi porque a forma dramática estivesse imperfeita, mas porque Garnier, imitador de Sêneca, considerava a tragédia como vaso das grandes emoções, sobretudo das emoções coletivas. Um coro da *Antigone* –

> "Tu meurs, ô race généreuse,
> Tu meurs, ô thébaine cité..." –

é comentário indispensável à compreensão daquele coro de *Les Juives*, e revela, junto com a tragédia *Troade*, a relação entre os modelos e a emoção pessoal do poeta: como Sêneca, prefere Garnier os espetáculos da agonia e morte porque sentiu a agonia; o protestante Garnier lamentou, na *Antigone*, a guerra fratricida na França, e em *Les Juives*, a destruição da sua própria gente. O protestantismo de Garnier talvez contribuísse para abrir à sua influência as portas do teatro inglês; o motivo íntimo foi o fato de Garnier ter combinado, de maneira admirável, a imitação de Sêneca e a emoção pessoal: e era isso o que os primeiros dramaturgos elisabetanos consideravam como ideal da arte dramática; por isso traduziram e imitaram as obras de Garnier. A semelhança entre estas e as peças inglesas entre 1580 e 1590 não é, deste

modo, um acaso curioso. A crítica moderna procura analogia sobretudo nas famosas "passagens demoníacas", que abundam nas peças de assunto clássico de Garnier; cita-se a invocação, no quarto ato da *Porcie*:

> "O terre! ô ciel! ô planètes luisantes!
> O soleil éternel em courses rayonnantes!
> O reine de la nuit, Hécate aux noirs chevaux!
> O de l'air embruni les lumineux flambeaux!..."

Mas isso seria analogia só com os dramaturgos "demoníacos" da época jacobéia, com Webster, Ford, Tourneur; seria mais uma questão de afinidade entre gênios poéticos. A verdadeira analogia, é preciso procurá-la na única tragicomédia de assuntos fantásticos escrita por Garnier: *Bradamante*. Eis uma peça elisabetana em língua francesa. Mas na França não existia teatro popular capaz de servir de base para uma síntese à maneira espanhola ou inglesa.

Na Inglaterra existia um teatro popular assim: na sucessão dos "Morality Plays", no teatro de John Bale e nas peças históricas, anônimas e populares, como *The True Tragedy of Richard III*, *The Famous Victories of Henry V*, *The troublesome Raigne of John*, predecessores imediatos do teatro histórico de Shakespeare. De outro lado, existia um teatro literário, o dos tradutores de Sêneca, o de Sackville e Gascoigne. A síntese dos dois teatros foi operada por Kyd sob a influência direta de Garnier, e deu o primeiro teatro elisabetano, o de Kyd, Marlowe, e das primeiras tragédias de Shakespeare. Só depois começou a assimilação da filosofia estóica de Sêneca, inspirando a grande tragédia do teatro jacobeu. O processo de "senequização" do teatro inglês é complicado; mas a sua compreensão, segundo estudos recentes, é o único caminho possível para chegar a uma definição exata do teatro barroco inglês[37].

---

37 J. W. Cunliffe: *The Influence of Seneca on Elizabethan Tragedy*. London, 1893.
F. L. Lucas: *Seneca and Elizabethan Tragedy*. Cambridge, 1921.
L. E. Kastner e H. B. Charlton: *Introdução à edição das obras de William Alexander*, citada na nota 42.
A. M. Witherspoon: *The Influence of Robert Garnier on Elizabethan Drama*. New Haven, 1924.
T. S. Eliot: Introdução à edição das *Tenne Tragedies*, citada em nota 39. Reimpressa como: "Seneca in Elizabethan Translation". (In: *Selected Essays*, 2.ª ed. London, 1941.)

As primeiras tragédias inglesas à maneira de Sêneca são trabalhos eruditos: o *Gorboduc* (1562), de Sackville[38], está fora de qualquer filiação inglesa; a *Jocasta* (1566) e o *Gismond of Salerne* (1567), de George Gascoigne, revelam que o teatro inglês estava a caminho de produzir formas semelhantes às de Garnier, mas com arte verbal incomparavelmente inferior. As conseqüências teriam sido insignificantes, se não fosse a impressão profunda produzida, ao mesmo tempo, pela primeira tradução inglesa das dez tragédias de Sêneca[39]. Essa maravilha da grande arte de traduzir, na época dos Tudors, só comparável ao *Plutarco*, de North, facilitou aos contemporâneos a compreensão da arte verbal de Garnier; mas, mesmo assim, o teatro à maneira de Sêneca teria continuado apanágio exclusivo da gente culta, se não se tivesse encontrado com uma evolução parecida do teatro popular. O *Mirror for Magistrates* revela na narração poética das desgraças políticas um conceito trágico da História que não encontra analogia nas *Chronicles*, de Raphael Holinshed, conhecidas como fonte principal das peças de história inglesa de Shakespeare. Com efeito, Holinshed é apenas um compilador, e a sua fama baseia-se no caso da utilização da sua crônica por Shakespeare. Deu-se menos atenção ao seu predecessor Edward Hall, agora reconhecido como criador daquele conceito trágico da História[40], e, talvez, fonte imediata do *Mirror for Magistrates*. Assim se explica que o representante mais poderoso do teatro popular, Thomas Kyd, o autor de *Spanish Tragedie*, homem culto aliás, seja ao mesmo tempo o primeiro tradutor daquele dramaturgo francês: o seu *Pompey the Great, his Faire Corneliaes Tragedy* (impresso em 1595, mas já antes conhecido) é a versão inglesa da *Cornélie*, de Garnier. No estilo de Garnier escreveu Samuel Daniel a *Cleopatra* (1594) e o *Philotas* (1611).

---

38 Cf. nota 10.

39 *The Tenne Tragedies of Seneca* (traduzidas entre 1559 e 1581 por Jasper Heywood, Alexander Nevyle, Nuce Studley e Thomas Newton, editadas por Newton em 1581).
Edição por T. S. Eliot, 2 vols., London, 1927.

40 Edward Hall, † 1547.
*The Union of the two Noble and Illustrate Families of Lancastre and Yorke* (1548).
E. M. W. Tillyard: *Shakespeare's History Plays*. New York, 1946.
Veja também a nota 22, sobre Jan Kott.

A *Spanish Tragedie* (1589), de Kyd, é, pela primeira vez, uma síntese completa dos dois elementos constitutivos do teatro inglês. O enredo – vingança sangrenta de um pai por motivo do assassínio do filho – é popular e está em relação com a história, já então conhecidíssima, de Hamlet. Na elaboração da peça, Kyd tomou por modelo, para impressionar os espectadores populares, o *Thyestes*, de Sêneca: também tragédia de uma vingança sangrenta, com grandes explosões de retórica, assassínios e mortes no palco, aparição de espectros. Kyd criou um tipo. A tragédia de vingança tornou-se permanente no teatro inglês; e a história da sua evolução é o guia mais seguro pela evolução do drama elisabetano-jacobeu[41].

Elementos da "tragédia de vingança" aparecem no *Jew of Malta* (1592), de Marlowe. Mas o segundo grande representante do gênero, depois de Kyd, é o próprio Shakespeare: *Titus Andronicus* (1593), *Richard III* (1594), *Julius Caesar* (1599), marcam a evolução, até ao *Hamlet* (c. 1603), em que a "tragédia de vingança" chega à sua expressão mais completa e a dramaturgia terrificante de Sêneca principia a completar-se pela filosofia estóica de Sêneca. Ao lado da purificação do gênero pela arte shakespeariana, continua a tragédia do horror "sans phrase" na *History of Antonio and Mellida* (1602), de Marston; chega a ser grande arte, diferente do tipo shakespeariano, na *Revenger's Tragedy* (1607), de Tourneur. Um poeta aristocrático e erudito, William Alexander[42], apresenta nas suas quatro "tragédias monárquicas" algo como uma transposição do *Mirror for Magistrates* para as regiões da história greco-romana, e consegue ao mesmo tempo anglicizar a filosofia estóica. *Macbeth* (c. 1606) é a obra capital desta síntese suprema do teatro histórico com a filosofia de Sêneca. Na *Revenge of Bussy d'Ambois* (1613), de Chapman, os dois elementos estão perfeitamente conjugados. O fim da evolução encon-

---

41 Cf. a obra de Kastner e Charlton, vol. I, citada em nota 42, e F. Thayer Bowers: *Elizabethan Revenge Tragedy*. Princeton, 1940.

42 William Alexander, Earl of Stirling, 1567-1640.
*Four Monarchique Tragedies*: *Croesus, Darius, The Alexandraean, Julius Caesar* (1604/1607).
Edição das obras por L. E. Kastner e H. B. Charlton, 2 vols., Manchester, 1921.

tra-se nas obras curiosas e até impressionantes de Fulke Greville[43]: como poeta lírico, é um "cortegiano" da Renascença, de erotismo intenso, um grande senhor aristocrático; nas suas tragédias de vingança, é o mais barroco de todos os dramaturgos ingleses, poeta da "majesty of Power" e da luta entre "Passion and Reason", conforme as suas próprias palavras. Ao mesmo tempo é Greville um espírito inquieto, conhecedor de teorias "revolucionárias" da Renascença italiana, "republicano" e "ateísta" estóico indomável. A filosofia estóica, em Greville, converte-se, afinal, em religiosidade angustiada, e a resignação em lamento da "wearisome condition of humanity".

Depois, começa o declínio, que nem sempre é decadência, como demonstra o aprofundamento psicológico da tragédia de vingança no *Changeling* (1624), de Middleton. Mas o gênero mudou de significação. Já a *Yorkshire Tragedy* (1619), pseudo-shakespeariana, é uma tragédia novelística, burguesa, tratando um caso da crônica policial. O *Triumph of Death*, um dos quatro atos de *Four Plays in One*, de Beaumont e Fletcher, é, ao contrário, uma grande "máquina" barroca, pseudo-histórica. E no *Cardinal* (1641), de Shirley, o gênero desmente a teoria da qual nasceu, tratando um enredo novelístico como se fosse história contemporânea.

A evolução da "tragédia de vingança" é um guia pela evolução do teatro inglês: do teatro popular e meio medieval, através da Renascença elisabetana, ao Barroco jacobeu. Como critério de distinção, indicou-se o conceito da morte: do teatro medieval, a morte é uma advertência moral; no teatro elisabetano, a morte é um caso trágico; no teatro jacobeu, barroco, a Morte exerce fascinação irresistível. Está isso em relação exata com três conceitos diferentes da História: no teatro popular – e a este pertencem, nesse sentido, as poesias pré-dramáticas do *Mirror for Magistrates* e as peças de história inglesa de Shakespeare – o conceito da História é patriótico e

---

43 Fulke Greville, Lord Brooke, 1554-1628.
*Mustapha* (1609); *Remains* (1670).
Edição por G. Bulloug, 2 vols., Oxford, 1945.
M. Croll: *The Works of Fulke Greville*. Philadelphia, 1903.
G. Bullough: "Fulke Greville, First Lord Brooke". (In: *Modern Language Review*, XXVIII, janeiro de 1933.)

moralista, demonstrando-se a vitória das forças do bem; no teatro renascentista, o conceito da História é universal e trágico, a moral é concebida como suprema balança do Universo – assim nas peças de história romana de Shakespeare; no teatro barroco, ao qual pertence a maior parte do teatro inglês, a História volta a ser o grande caos com todas as conseqüências da perversão moral e do pessimismo cósmico. Esses conceitos renascentistas ou barrocos, quando representados em palco inglês, apareciam nas formas e convenções do teatro popular, que era, por sua vez, um desenvolvimento do teatro medieval. O século XVIII, acostumado às convenções teatrais do teatro clássico francês, de todo diferentes, não podia deixar de ver naquelas convenções elisabetanas um caos ou uma infantibilidade; a pretensão de condensar em poucas horas de representação teatral acontecimentos de anos ou gerações inteiras, ou então a pretensão de apresentar o mesmo palco primitivo ora como palácio real, poucos minutos depois como campo de batalha, e na cena seguinte como floresta, pareciam pretensões absurdas, só desculpáveis pela ingenuidade dos espectadores de então, e só suportáveis em virtude do gênio verbal de um Shakespeare. A crítica também só suportou aquilo como embaraço, apesar do qual Shakespeare teria realizado obras geniais. E só as pesquisas recentes de história teatral é que revelaram aquelas convenções como condição essencial da arte de Shakespeare e dos seus contemporâneos e sucessores[44].

O ponto de partida é o teatro medieval inglês, os *Mistérios*. Daí vêm duas particularidades do teatro elisabetano: a mistura íntima e contínua dos elementos trágico e cômico, mistura que mais tarde se transformou em arte barroca de contrastes fortes, de modo que o "double plot" – compondo-se as peças de dois enredos, um sério e outro humorístico – é a qualidade mais característica do teatro inglês; a outra é o hábito das reflexões morais, que serviram mais tarde ao Barroco para distinguir nitidamente, com preferência pelo monólogo revelador, os caracteres nobres e os infames, os "villains". O palco dos *Mistérios* era do tipo "simultâneo"; várias construções, colocadas uma perto da outra, as "mansions", simbo-

---

44 E. K. Chambers: *The Elizabethan Stage.* 4 vols. Oxford, 1923.
C. E. Bentley: *The Jacobean and Caroline Stage*. 2 vols. London, 1941.
A. Harbage: *Shakespeare's Audience*. New York, 1941.

lizavam os diversos lugares em que se teriam passado os acontecimentos dramáticos. O teatro elisabetano permaneceu, no começo, nesse tipo de palco, menos nas representações na corte e nos palácios aristocráticos; ali se adotou o "palco unificado" do teatro italiano, quer dizer, um palco de arquitetura fixa, simbolizando um lugar neutro, sem determinação nítida do lugar. Esse segundo tipo, quando conservado com coerência, devia levar à unidade aristotélica de lugar, como no teatro clássico francês. O teatro elisabetano, porém, escolheu – e isso é bem inglês – uma "via media": um palco "unificado", em que certas construções primitivas (uma varanda, uma porta, etc.) eram capazes de simbolizar, segundo a vontade do autor, os lugares mais diferentes, de modo que o mesmo palco se apresentava já como palácio, logo depois como campo de batalha, e depois como floresta ou qualquer outra localidade. Daí a liberdade ilimitada do "lugar"; e, por conseqüência, a liberdade ilimitada do "tempo". À distinção rigorosa entre o espaço real do edifício e o espaço simbólico do palco corresponde a distinção rigorosa entre o tempo real da representação teatral e o tempo simbólico dos acontecimentos na peça. O teatro inglês tornou-se capaz de dramatizar epopéias e romances inteiros; "teatro épico", comparável ao "teatro novelístico" dos espanhóis, que partira de convenções diferentes. Mas a analogia também acaba ali. Porque o teatro espanhol insistia na "verdade" dos enredos representados, religiosos, históricos ou novelísticos, enquanto o teatro inglês renunciou cedo a essa pretensão; preferiu tornar verossímeis os acontecimentos teatrais por um outro meio: o verso branco. O metro da dramaturgia inglesa está mais perto da prosa do que o tetrâmetro do teatro espanhol, de modo que serve para exprimir tudo; difere, no entanto, essencialmente da prosa, criando uma linguagem simbólica, correspondente ao lugar simbólico e ao tempo simbólico; linguagem simbólica que separa a realidade dos espectadores da realidade das personagens no palco. O verdadeiro teatro inglês só principia com Marlowe, porque é ele o criador do verdadeiro verso branco dramático. Esse metro, de flexibilidade maravilhosa, permitiu uma coisa que não existiu nunca no teatro espanhol: a diferenciação exata de modos de falar de personagens diferentes, ao passo que no teatro espanhol todas as personagens falam a mesma linguagem dramática. Por isso, o teatro espanhol é essencialmente teatro de ação; o teatro inglês é essencialmente teatro de caracteres.

As convenções teatrais constituem o elemento permanente do teatro inglês. O que se modificou durante a evolução foram os conceitos históricos e morais. Deste modo, é possível distinguir uma fase inicial, de teatro popular; em seguida, uma fase puramente renascentista, da qual Robert Greene é o representante; finalmente, a introdução do senequismo, quer dizer, a transição da Renascença ao Barroco, em Kyd, Marlowe e Shakespeare. Esta evolução é acompanhada pelos contemporâneos imediatos de Shakespeare: Chapman, Ben Jonson, Marston, Dekker, Middleton, Thomas Heywood. A última fase, puramente barroca, a de Beaumont e Fletcher, Massinger, Tourneur, Webster, Ford e Shirley, leva até à dissolução dos critérios morais barrocos e à sua substituição, pouco a pouco, pelos critérios morais burgueses. O fechamento dos teatros, em 1642, não é um fim; o teatro da Restauração continuou, vinte anos depois, onde os dramaturgos elisabetanos e jacobeu-carolinos acabaram. A história do teatro inglês constitui uma unidade[45].

O "missing link" entre os "Morality Plays" e o teatro popular da época elisabetana é o *Kynge John*, de John Bale[46], bispo de Ossory, peça que toma por assunto e pretexto a luta entre o rei João da Inglaterra e o Papa, para fazer propaganda do protestantismo; a presença de personagens alegóricas lembra os modelos de Bale, os "Morality Plays", mas o objetivo da atividade dramatúrgica já é diferente: já prenuncia o patriotismo típico dos elisabetanos. Numa peça posterior, anônima, *The Troublesome Raigne of John*, acrescenta-se aos interesses religiosos e político um terceiro: o interesse histórico e humano no destino do rei deposto pelos barões e envenenado por um monge, o que lembra as desgraças históricas do *Mirror for Magistrates*. E o *Troublesome Raigne* é, por sua

---

45 A. W. Ward: *History of English Dramatic Literature to the Death of Queen Anne*. Vols. I-II. 2ª ed. London, 1899.
F. E. Schelling: *Elizabethan Drama*. 2 vols. Boston, 1908.

46 John Bale, 1495-1563.
*Kynge John* (c. 1548).
Edição por J. S. Farmer, London, 1907.

vez, a base de uma terceira peça, na qual o motivo religioso desapareceu para se salientar apenas o elemento humano e o patriotismo: o *King John*, de Shakespeare.

O *Troublesome Raigne of John* faz parte de um grupo de peças anônimas[47], todas elas tiradas da história inglesa, e de interesse especial, porque os mesmos assuntos foram tratados por Shakespeare. São peças de dramaturgia muito primitiva, incoerentes, comparáveis às primeiras peças históricas do teatro espanhol. As comédias desse teatro popular inglês também lembram *pendants* continentais: uma delas, *Calisto and Melibea*, é tirada de *La Celestina*; e as farsas meio medievais de John Heywood parecem-se muito com as farsas francesas. Só o *Ralph Roister Doister*, de Nicholas Udall, é diferente, porque o autor, homem culto e tradutor de Terêncio, fez a tentativa de adaptar a comédia latina ao gosto dos espectadores populares.

Essa adaptação, preludiando a síntese que é o "teatro elisabetano", foi obra dos "University wits", jovens humanistas que, após haverem saído das universidades, se perderam no meio boêmio dos literatos da capital. John Lyly[48], o criador do eufuísmo, é um deles: as suas comédias foram escritas para representações na corte ou em palácios aristocráticos, mas o fato importante é a tentativa de divertir os espectadores nobres com farsas populares, polindo-as e refinando-as; Lyly é o criador da comédia literária. Os outros "University wits" escolheram o caminho contrário: introduzir elementos literários em peças representadas publi-

47 *The Famous Victories of Henry V* (antes de 1588).
*The True Tragedy of Richard III* (antes de 1588).
*The Troublesome Raigne of John* (impresso em 1591).
*The True Chronicle History of King Leir* (c. 1594).
Comédias populares: *Calisto and Melibea* (1530); John Heywood (*Pardoner and frere*, 1533, *Johan Johan the husband*, etc. 1533); Nicholas Udall (*Ralph Roister Doister*, 1533).
A. W. Reed: *Early Tudor Drama*. London, 1926.

48 Cf. "Renascença internacional", nota 96.
Comédias de Lyly: *Alexander, Campaspe and Diogenes* (1584); *Sapho and Phao* (1584); *Endimion* (1591); *Gallathea* (1592); *Mother Bombie* (1594); etc.

camente para o povo. Entre eles – os Peeles, Lodges, Nashs – aparece um poeta autêntico: Robert Greene[49]. Poeta alegre, idílico, fantástico, Greene não é um grande dramaturgo. Suas peças são medíocres. Mas pelo seu lirismo merece sobremaneira, entre todos os dramaturgos elisabetanos, o título de representante da "Merry Old England". Não por acaso o seu romance pastoril *Pandosto* forneceu o enredo da *Winter's Tale*, de Shakespeare; em Greene já existe qualquer coisa das comédias fantásticas de Shakespeare.

O papel que Greene desempenhou na comédia, desempenhou-o Thomas Kyd[50] na tragédia; papel muito mais importante, porque Kyd, tradutor de Garnier, trouxe para o teatro inglês a influência de Sêneca. *The Spanish Tragedie* é a primeira "tragédia de vingança" à maneira de *Thyestes*; e a forma antiga foi tão perfeitamente anglicizada que a peça se tornou uma das mais populares do teatro elisabetano. Old Jeronimo, que vinga a morte do seu filho Horatio, virou personagem proverbial; em toda a parte se encontram alusões e reminiscência da *Spanish Tragedie*, até no *Hamlet*, e a retórica retumbante da peça não nos deve impedir de reconhecer, além da grande importância histórica da *Spanish Tragedie*, o poder dos efeitos teatrais e do verso dramático.

---

49 Robert Greene, c. 1558-1592. (Cf. "Renascença internacional", nota 83.)
Romance: *Pandosto* (1588).
Peças dramáticas*: Friar Bacon and Friar Bungay* (1589); *The Scottish History of James IV* (1591).
Edição por J. C. Collins, 2 vols., Oxford, 1905.
J. C. Jordan: *Robert Greene*. New York, 1915.

50 Thomas Kyd, 1558-1594.
*The Spanish Tragedie* (c. 1589); *Pompey the Great, his Faire Corneliaes Tragedy* (1595).
Edição por F. S. Boas, London, 1901.
T. W. Baldwin: "On the Chronology of Thomas Kyd's Plays". (In: *Modern Language Association Notes*, XL, 1925.)
Greg Smith (in: *The Cambridge History of English Literature*, vol. V, 3.ª ed. Cambridge, 1929).
F. J. Bowers: *Elizabethan Revenge Tragedy*. Princeton, 1940.

Nos últimos anos de sua curta existência, Kyd esteve envolvido no fim violento da vida, não menos curta, de Christopher Marlowe[51]. Até há bem pouco se acreditava que Marlowe, boêmio devasso e desenfreado, de convicções ateístas e atitudes provocadoras, tivesse sido assassinado em conseqüência de uma denúncia de Kyd. Agora se sabe que o próprio Marlowe foi o denunciante; desconhecidos mataram-no, quando souberam que Marlowe era agente secreto da polícia. A revelação é decepcionante, embora não surpreenda: Marlowe foi um monstro, se bem que um monstro genial. Infame foi a sua vida, e infame a sua morte. Mas esse infame é o criador do grande teatro inglês; durante muito tempo, só foi apreciado como precursor de Shakespeare, mas hoje em dia são raros os críticos que não o considerem "gênio", no sentido mais alto da palavra.

A obra de Marlowe é tão monstruosa como o caráter do seu autor. E Marlowe parece ter tido consciência disso quando se idealizou a si mesmo na figura do titã *Tamburlaine*, que passa por todos os crimes para conquistar o mundo inteiro, e no fim se encontra desiludido e de-

---

51 Christopher Marlowe, 1564-1593.
*Tamburlaine the Great* (1588); *The Tragical History of Doctor Faustus* (1592); *The Jew of Malta* (1592); *The Troublesome Raigne and Lamentable Death of Edward II* (1593); *Massacre of Paris* (1593); *Dido Queen of Carthage. – The Passionate Shepherd to His Love* (1588); *Hero and Leander* (publ. 1598).
Edição por R. H. Case, 6 vols., London, 1930/1933.
T. S. Eliot: "Marlowe". (In: *The Sacred Wood*. London, 1920.)
U. M. Ellis Fermor: *Marlowe*. London, 1927.
Greg Smith (in: *The Cambridge History of English Literature*, vol. V, 3.ª ed. Cambridge, 1929).
J. M. Robertson: *Marlowe. A Conspectus*. London, 1931.
F. S. Boas: *Christopher Marlowe. A Biographical and critical study*. London, 1940.
J. Bakeless: *The Tragical History of Christopher Marlowe*. 2 vols. Cambridge, Mass., 1943.
P. H. Kocker: *Christopher Marlowe. A Study of his Thought, Learning and Character*. Chapel Hill, 1947.
Ph. Henderson: *Christopher Marlowe*. London, 1952.
H. Levin: *The Overreacher. A Study of Christopher Marlowe*. London, 1954.
J. B. Steane: *Marlowe, a Critical Study*. Cambridge, 1964.

sesperado; é a tragédia do niilismo. Adaptado às convenções do teatro popular, *Tamburlaine*, cuja ação compreende um continente e uma vida humana inteira, é mais uma série incoerente de cenas do que um drama; a personagem central que lhe confere, no entanto, mais unidade do que têm as peças históricas de Shakespeare; e a retórica justifica-se também pelo elemento autobiográfico, pela tentativa de "mettre en scène" a própria personalidade. Mas a retórica de Marlowe ainda tem outro fim, mais consciente: pretende provocar. Provocação inédita é o seu poema *Hero and Leander*, hino ardente à sexualidade, a poesia mais sensual da língua inglesa, e de um poder verbal irresistível. Provocadora parece a tragédia do *Doctor Faustus*, que exalta menos a sede tirânica, renascentista, do saber, do que a resistência heróica contra a morte e todos os diabos. Marlowe está sempre exaltado, e no fundo não pretende outra coisa senão exaltar-se a si mesmo, chegando até às fronteiras da paródia. Só assim é possível interpretar a mais monstruosa das suas peças, *The Jew of Malta*; Eliot chama-lhe "farsa trágica", lembrando as caricaturas miguelangelescas de Daumier.

Nas monstruosidades de Marlowe há um elemento que as eleva acima da região do grito inarticulado: o verso branco. Marlowe é o criador do verso dramático do teatro inglês, e este seu mérito não pode ser sobreexaltado. Criou o verso – Ben Jonson o chamava de "mighty line" – que é capaz de exprimir todos os sentimentos humanos e simbolizar, pela modulação do ritmo, as diferenças de caracteres e paisagens e a *durée* do tempo. O próprio Marlowe deu provas dessa capacidade verbal no lirismo exaltado do *Doctor Faustus* e, em estilo mais sentencioso, na melhor construída das suas peças, *Edward II*; há quem admita a superioridade dessa "história" sobre os primeiros dramas históricos de Shakespeare. Marlowe subordinou os motivos políticos à tragédia humana do rei. A história da deposição e morte do tirano Eduardo II não é um *Mirror for Magistrates*, mas a tragédia da decadência de um homem perverso e corrupto que se eleva, na hora da agonia, à grandeza trágica. O milagre de transformar personagens antipáticas em heróis nobres, realizou-o Marlowe pela nobreza do verso:

> "Pay nature's debt with cheerful countenance,
> Reduce we all our lessons unto this, –

To die, sweet Spenser, therefore live we all;
Spenser, all live to die, and rise to fall."

A subordinação da vida humana às leis da "Fortuna" parece sabedoria renascentista. Mas o "pay nature's debt" lembra antes o desejo dos estóicos de conformar-se com as leis da Natureza, e a "cheerful countenance", a resignação estóica. Marlowe é um homem barroco, fantasiado de boêmio da Renascença. Espírito barroco em forma renascentista seria a definição do teatro elisabetano inteiro, do qual Marlowe é o "spiritus rector", o primeiro gênio.

A revalorização atual de Marlowe faz parte de um movimento crítico de dimensões mais amplas, beneficiando também Ben Jonson, Middleton, John Webster e outros dramaturgos da época; repete-se com certa insistência que obras comparáveis a *Doctor Faustus*, *Volpone*, *The hangeling* e *The Duchess of Malfi* não se encontram entre as peças de Shakespeare. É um movimento saudável, capaz de tirar o maior dos dramaturgos da solidão incomunicável na qual a idolatria do século XIX o colocara. Contudo, é preciso moderar certas reivindicações: Shakespeare, se bem que outros o tivessem igualado em dados momentos, é imensamente superior a todos os dramaturgos da época quando se lhe considera a obra em conjunto. É o maior dramaturgo e o maior poeta da língua inglesa. Enquanto a criação de um mundo poético completo for mantida como supremo critério, é Shakespeare superior a Cervantes, Goethe e Dostoievski; e só Dante participa dessa sua altura. Enquanto Shakespeare, pela liberdade soberana do seu espírito, está mais perto de nós e de todos os tempos futuros do que o maior poeta medieval, é Shakespeare o maior poeta dos tempos modernos e – salvo as limitações do nosso juízo crítico – de todos os tempos.

Infelizmente sabemos muito pouco da vida de William Shakespeare[52]. As hipóteses que enchem as biografias mais conhecidas desfizeram-se

52 William Shakespeare, 1564-1616.
*Venus and Adonis* (1593); *Lucrece* (1594); *Sonnets* (1609).
Relação das peças conforme a cronologia de E. K. Chambers (outras hipóteses da shakespeariologia, quando muito diversas, são indicadas):

uma após outra, e o que nos fica nas mãos é coisa bem pobre: um ator hábil, que também escreveu peças de muito sucesso, ganhou muito dinheiro e se retirou cedo dos negócios, para morrer pouco depois. Em certo sentido, essa escassez de informação biográfica não deixa de ser benéfica: exclui as sutilidades, às vezes fantásticas, da interpretação psicológica, limitando a crítica à própria obra. A primeira tarefa é determinar a cronologia das peças. Várias delas saíram, quando o autor vivia ainda, em pequenas edições não autorizadas, os "quartos"; as outras peças só foram publicadas por dois amigos do poeta, John Heming e Henry Condell, em edição in-fólio, em 1623. Nas reedições posteriores da coleção acrescentaram-se outras peças, cuja autenticidade hoje não se admite, com exceção de *Pericles*, *Prince of Tyre*. Quanto à

---

*Henry VI, Part I-III* (1592; outros: 1590/1592); *Richard III* (1592; outros 1593); *Titus Andronicus* (1592; outros: 1588); *The Taming of the Shrew* (1593); *The Comedy of Errors* (1593; outros: 1591); *The Two Gentlemen of Verona* (1593); *Love's Labour's Lost* (1593; outros: 1590); *Romeo and Juliet* (1594); *Richard II* (1595); *A Midsummer-Night's Dream* (1595; outros: 1593); *King John* (1596); *The Merchant of Venice* (1596); *Henry IV, Part I* (1597); *Henry IV, Part II* (1598); *Much Ado About Nothing* (1598); *Henry V* (1599); *As You Like It* (1599); *Julius Caesar* (1599; outros 1601); *The Merry Wives of Windsor* (1600); *Troilus and Cressida* (1600; outros: 1603 ou 1607); *Hamlet, Prince of Denmark* (1601); *Twelfth Night* (1602); *All's Well that Ends Well* (1604); *Measure for Measure* (1604); *Othello, the Moor of Venice* (1604); *Macbeth* (1606); *King Lear* (1606); *Antony and Cleopatra* (1607); *Coriolanus* (1607); *Timon of Athens* (1607); *Pericles, Prince of Tyre* (1608); *Cymbeline* (1610); *The Winter's Tale* (1611); *The Tempest* (1611); *Henry VIII* (1613).

Edições:

Primeira edição in-fólio 1623 (depois: 1632, 1664, 1685).

Cambridge Shakespeare, por J. Glover, W. G. Clark, W. Aldis Wright, 2.ª ed. 9 vols. Cambridge, 1891/1893; New Cambridge Shakespeare, por J. Dover Wilson e outros, desde 1921.

Temple Shakespeare, por J. Gollancz, 40 vols., London, 1894/1900.

Eversley Shakespeare, por C. H. Herford, 10 vols., London, 1899/1900.

Arden Shakespeare, por W. J. Craig, R. H. Case e outros, 37 vols., London, 1899/1924. New Arden Shakespeare, por M. M. Ellis Fermor e outros, desde 1951.

Oxford Shakespeare, por W. J. Craig, 3 vols., Oxford, 1904.

Stratford Shakespeare, por A. H. Bullen, 10 vols., Stratford, 1907.

cronologia, as edições em quarto e as notícias conservadas fornecem certas indicações. Demonstrou-se também que Shakespeare cultivou nos começos da sua atividade teatral uma versificação mais exata, dando depois cada vez menos atenção à regularidade do verso; e o recenseamento estatístico dos versos regulares e irregulares confirmou certas hipóteses cronológicas, estabelecendo outras. Finalmente, as pesquisas de A. W. Pollard sobre a autenticidade de certos "quartos" modificaram radicalmente a história do texto shakespeariano. Dispomos hoje de uma tabela cronológica, longe de ser definitiva, porém mais ou menos suficiente.

---

Yale Shakespeare, por W. L. Cross, C. F. T. Brooke e outros, 40 vols., Newhaven, 1918/1928.
Biografias e estudos da shakespeariologia antiga:
S. T. Coleridge: *Notes and Lectures on Shakespeare*. 1814. (Edição por T. Ashe, London, 1883.)
W. Hazlitt: *Characters of Shakespeare's Plays*. 1817. (Várias edições.)
E. Dowden: *Shakespeare. His Mind and Art*. London, 1874. (Muitas edições.)
R. G. Moulton: *Shakespeare as a Dramatic Artist*. Oxford, 1885. (3.ª ed. Oxford, 1906.)
A. C. Bradley: *Shakespearean Tragedy*. London, 1904.
W. Raleigh: *Shakespeare*. London, 1907.
A. Quiller-Couch: *Shakespeare's Workemanship*. Cambridge, 1918.
G. Landauer: *Shakespeare*. 2 vols. Frankfurt, 1920.
S. Lee: *A Life of Shakespeare.* 2ª ed. London, 1922.
F. Gundolf: *Shakespeare*. 2 vols. Berlin, 1928/1929.
B. Croce: *Ariosto, Shakespeare, Corneille*. 2ª ed. Bari, 1929.
Estudos de shakespeariologia moderna:
A. W. Pollard: *Shakespeare's Fight with the Pirates and the Problems of the Transmission of his Text*. 2.ª ed. Cambridge, 1920.
L. Schuecking: *Die Charakterprobleme bei Shakespeare*. 2.ª ed. Leipzig, 1927.
E. E. Stoll: *Shakespeare Studies*. New York, 1927.
H. Granville-Barker: *Prefaces to Shakespeare*. 5 vols. London, 1927/1948.
J. Bailey: *Shakespeare*. London, 1929.
E. K. Chambers: *William Shakespeare. A Study of Facts and Problems*. 2 vols. Oxford, 1930.
J. W. Mackail: *The Approach to Shakespeare*. Oxford, 1930.
G. Wilson Knight: *The Wheel of Fire*. London, 1930.
W. W. Lawrence: *Shakespeare's Problem Comedies*. New York, 1931.
E. E. Stoll: *Art and Artifice in Shakespeare*. New York, 1933.
C. F. E. Spurgeon: *Shakespeare's Imagery*. Cambridge, 1935.
H. B. Charlton: *Shakespearean Comedy*. London, 1938.

O primeiro grupo das peças de Shakespeare compõe-se de comédias em estilo renascentista: a *Comedy of Errors*, versão dos *Menaechmi*, comicidade contrastada com o fundo sombrio das apreensões do pai dos gêmeos; *The Two Gentlemen of Verona*, comédia tirada do romance pastoril de Montemayor, com uma viravolta no fim que pode ser descuido dramatúrgico ou então experimento psicológico; *The Taming of the Shrew*, farsa popular, um pouco barulhenta, mas de efeito irresistível. Enfim, *Love's Labour's Lost*, peça pastoril, com as usuais alusões políticas, em complicadíssimo estilo eufuísta, e da qual é difícil dizer se é paródia brilhante dos costumes aristocráticos ou, como hoje se prefere pensar, pastoril autêntico, de lirismo gracioso.

Uma das primeiras peças de Shakespeare deve ter sido *Titus Andronicus*: "tragédia de vingança" e de tantos horrores que muitos críticos não se animaram a atribuí-la a Shakespeare; mas a peça tem o grande estilo retórico e foi em nosso tempo reabilitada pela interpretação de Jan Kott e pela encenação de Peter Brook. As dúvidas estendem-se à autoria das três partes de *Henry VI*; quanto a estas, Shakespeare teria só revisto obras alheias ou então

---

D. Traversi: *An Approach to Shakespeare*. London, 1938.
H. Granville-Barker e G. B. Harrison: *A Companion to Shakespeare Studies*. Cambridge, 1941.
T. S. Eliot: "Shakespeare and the Stoicism of Seneca". (In: *Selected Essays.* 2.ª ed. London, 1941.)
Th. Spencer: *Shakespeare and the Nature of Man*. New York, 1942.
J. Dover Wilson: *The Essential Shakespeare*. 7.ª ed. Cambridge, 1943.
E. M. W. Tillyard: *Shakespeare's History Plays*. London, 1944.
J. Palmer: *Political Characters of Shakespeare*. London, 1945.
G. Wilson Knight: *The Crown of Life*. London, 1947.
H. Fluchère: *Shakespeare, dramaturge élisabethain*. Marseille, 1948.
H. B. Charlton: *Shakespearean Tragedy*. Cambridge, 1948.
E. M. W. Tillyard: *Shakespeare's Problem Plays*. London, 1949.
M. C. Bradbrook: *Shakespeare and Elizabethan Poetry*. London, 1950.
D. Traversi: *Shakespeare, The Last Phase*. London, 1954.
J. Kott: *Szkice o Szekspirze*. Warzawa, 1961. (Trad. franc.: *Shakespeare, notre contemporain.* Paris, 1962.)
M. Luethi: *Shakespeare's Dramen*. 2ª ed. Berlin, 1966.
J. L. Simmons: *Shakespeare's Pagan World. The Roman Tragedies*. Oxford, 1975.

colaborado com outros. Com efeito, em *Henry VI* há mais de Greene e Marlowe do que de Shakespeare, mas o estilo dramático é o mesmo das outras "histórias" inglesas, e a terceira parte é inseparável do autêntico *Richard III*, tragédia marlowiana com a cena comovente do assassínio de Clarence, o humorismo burlesco da cena dos bispos, a aparição vingadora dos espectros antes da batalha final. A peça está de tal modo dominada pela grandiosa figura do rei criminoso que alcança quase a unidade do teatro clássico francês. Em comparação com *Richard III,* uma das peças mais representadas e de efeito mais forte no palco, *Richard II* parece retrocesso: menos pelo estilo do que pelo assunto, deposição do rei viciado e a sua elevação moral no fim; seria imitação de *Edward II*, de Marlowe, sendo até menos coerente e menos filosófica do que o modelo. Em compensação, o moralismo estóico de Marlowe é substituído pela poesia elegíaca da alma nobre humilhada; Ricardo II é o primeiro dos famosos "grandes senhores" de Shakespeare, expressões do seu legitimismo político muito marcado:

> "For every man that Bolingbroke hath press'd,
> To lift shrewd steel against our golden crown,
> Heaven for his Richard hath in heavenly pay
> A glorius angel: then, if angels fight,
> Weak men must fall; for heaven still guards the right."

*Richard II* voltou hoje a ser uma das peças mais representadas. A falta de interesse político transforma *King John* quase em tragédia doméstica das vítimas do mau rei; mas os discursos patrióticos do valente bastardo Faulconbridge situam a peça no ambiente elisabetano.

A maior das "histórias" é *Henry IV*: a tragédia política do rei que usurpou o trono e, assaltado pelas revoluções aristocráticas, sob a chefia do magnífico Percy Hotspur e que sofre de remorsos profundos, entrelaça-se com a não menos grandiosa comédia de Falstaff e dos seus companheiros na Boar's Head Tavern, inversão cervantina dos valores aristocráticos e glorificação imortal da "Merry Old England"; e no meio entre palácio e taverna está o "Prince of Wales", gozando da sua mocidade exuberante e revelando na continuação, em *Henry V*, a alma nobre do rei mais brilhante da Inglaterra medieval. As simpatias aristocráticas do poeta são evidentes, sobretudo no desprezo com que apresenta os movimentos populares.

Mas a série das "histories" em conjunto revela imparcialidade superior e um conceito político acima do moralismo barato; as nove peças históricas constituem o maior monumento dramático que qualquer nação erigiu ao seu passado e (veja a nota 22) um imponente edifício dramático de profunda e tipicamente barroca sabedoria política.

Shakespeare, dramaturgo da Renascença internacional, revela-se primeiro em *Romeo and Juliet*, a mais mediterrânea das suas peças e certamente a mais famosa tragédia de amor de todos os tempos; mas convém salientar mais alguns outros aspectos: o realismo da "nurse" que lembra *La Celestina*; a sabedoria renascentista do Friar Laurence, a amarga queixa social, na cena do farmacêutico, o romantismo de contos de fadas, na descrição da Queen Mab, desenvolvida depois no *Midsummer-Night's Dream*, que é a mais bela das "favole pastorali", de poesia e humorismo irresistíveis. Comédia também é *The Merchant of Venice*, apesar das aparências; Shylock parece-nos uma das maiores personagens trágicas do poeta, mas os contemporâneos compreenderam-no como personagem de farsa trágica à maneira de Marlowe, e a sua desgraça serve para dissolver a nobre melancolia de Antonio, do "mercador de Veneza", e transfigurá-la na doce música de luar do último ato. Deste modo, a tragédia do judeu já seria a peça mais serena, mais feliz de Shakespeare, se não fosse seguida pelas comédias românticas de alegria quase celeste: as conversas espirituosas de *Much Ado About Nothing*; a magnífica comédia pastoril de *As You Like It*, em que a mais encantadora poesia de amor nas florestas vence a melancolia misantrópica de Jacques; e a doce melancolia de *Twelfth Night*, interrompida, como que de entremezes, pelas maldades burlescas perpetradas contra o puritano Malvolio.

O espírito da Renascença começa a esvanecer-se em *Julius Caesar*: a peça é incoerente, decompondo-se em duas partes quase independentes, de modo que à tragédia do ditador assassinado se substitui a tragédia maior do republicano desiludido e vencido; César transforma-se em personagem tragicômica; na retórica de Antônio e na resignação estóica de Bruto aparece o Barroco. A obra de transição é *Hamlet*; e a crítica moderna salienta essa circunstância para explicar as misteriosas incoerências dessa obra, a maior de todas as "tragédias de vingança". Mas o público não prestou nunca atenção a essas restrições; continua inalterada a imensa po-

pularidade de *Hamlet*, em que até leitores menos intelectualizados sentem com evidência o verdadeiro assunto: *Hamlet* é a tragédia da inteligência e do intelectual; e só a combinação desse tema de profundidade com o tema aparente da vingança produziu a aparente incoerência. O pensamento, em *Hamlet*, pode ser menos profundo do que parece. Mas não importa. É caso único na literatura dramática universal a combinação de um assunto filosófico com os mais irresistíveis, quase melodramáticos, efeitos cênicos. Um desses efeitos – "o palco no palco" – já é, aliás, tipicamente barroco: um "double plot", servindo para o "desengaño" trágico. Da primeira cena no terraço, quando aparece o espectro, até a cena no cemitério e até o fim, a atmosfera da obra é noturna. Desde então, Shakespeare é o dramaturgo da noite. Noturnas são todas as cenas importantes de *Othelo*: mais do que estudo penetrante da psicologia dos ciúmes é *Othelo* uma tragédia sofocliana, isto é, de encobrimento e revelação da verdade. O verso mais característico da peça – "Chaos is come again" – também se aplica imediatamente ao *King Lear*, outra tragédia noturna: noturna é a cena do temporal em que o "Fool", o palhaço, serve de coro trágico à loucura do velho rei; noturna a filosofia maniquéia dos versos:

> "As flies to wanton boys, are we to the gods;
> They kill us for their sport…";

e noturna é a sabedoria estóica em que culmina essa tragédia barroca:

> "Men must endure
> Their going hence, even as their coming hither:
> Ripeness is all."

*King Lear* é a peça de dimensões cósmicas, na qual a Natureza inteira começa a girar em torno da crueldade incompreensível da existência humana; Kott compara essa tragédia existencialista ao *Godot* de Beckett. Em *Macbeth*, mais outra tragédia na qual todas as cenas decisivas se passam durante a noite, o mundo noturno dos assassinos e das bruxas é ligado ao mundo humano da única cena diurna (IV, 3) pela cena humorística do Porter, o famoso "Knocking at the gate", em que De Quincey descobriu a chave da peça: o sol da vulgaridade entra no inferno dos fantasmas irreais. *Macbeth*, a tragédia do niilismo –

> "…….a tale
> Told by an idiot, full of sound and fury,
> Signifying nothing." –

é a mais barroca das peças de Shakespeare, e – segundo o consenso unânime – a maior das suas obras.

O conceito barroco do mundo como teatro levou Shakespeare a uma concepção altamente original da História: conceber a tragédia histórica como tragicomédia. *Antony and Cleopatra*, em que um mundo desaparece, é a tragicomédia de um amor perverso, trágica e ao mesmo tempo cômica num sentido muito alto, porque o cosmos, que é a cena dessa peça "mundial", compreende tudo: a construção dramática, em *Antony and Cleopatra*, é difusa; mas a música verbal do poeta dramático atinge nessa obra seu ponto mais alto. E em *Coriolanus*, a vitória da plebe bruta sobre o herói viril é tão revoltante que a atitude do dramaturgo já foi interpretada como violentamente reacionária; na verdade, a peça parece dizer: a história pretende ser tragédia dos heróis e acaba em comédia dos imbecis. O mundo, para Shakespeare, tornou-se problema.

Daí as peças mais estranhas de Shakespeare: as comédias de problemas morais. A mais amarga é *Troilus and Cressida*, na qual os heróis homéricos se revelam como faladores imbecis e mulherengos ordinários. A mais profunda é *Measure for Measure*, em que o duque disfarçado, testemunha incógnita de orgias sexuais e angústias de morte, desmascara a hipocrisia do puritanismo moral. A mais furiosa é *Timon of Athens*, a maior explosão de misantropia em toda a literatura universal, e, no fundo, a comédia de um homem nobre que não sabia adaptar-se a esta vida infame.

Por esse mesmo tempo, Shakespeare escreveu – em colaboração com outro dramaturgo, ou então refundindo uma peça antiga – *Pericles, Prince of Tyre*, inserindo num enredo novelístico cenas de beleza inesperadamente harmoniosa. É a primeira das peças nas quais Shakespeare renunciou ao realismo trágico, transformando o mundo em sonho poético. *Cymbeline* é dramatização intensamente romântica de um enredo novelístico, ou antes, um grande conto de fadas. Em *The Winter's Tale*, o romance de amor pastoril entre Florizel e Perdita desmente a sombria tragédia "oteliana" de seus pais; a fonte, o romance pastoril *Pandosto*, do renascentista Greene, está perfeitamente "desrealizada".

Enfim, "la vida es sueño": *The Tempest* ainda é paródia amarga, desta vez do utopismo renascentista que acreditava em paraísos e só encontrou Calibans. O Barroco não conhece utopia, porque este mundo lhe parece utopia às avessas, paródia da verdadeira realidade, que é sono e sonho –

> "We are such stuff
> As dreams are made of; and our little life
> Is rounded with a sleep."

É o testamento poético de Shakespeare – dizem todos os que consideram a evolução de Shakespeare, de *Titus Andronicus* a *The Tempest*, como caminho de perfeição de uma vida pela poesia. A crítica literária do século XIX não se podia satisfazer com o ponto de vista dos classicistas do século XVIII – as "irregularidades" da obra de Shakespeare teriam sido experimentos meio grandiosos, meio frustrados, de um gênio inculto; nem com o ponto de vista dos românticos – a obra de Shakespeare teria sido erupção de um poeta em que se encarnara o espírito do mundo. A época vitoriana precisava de um Shakespeare sereno, calmo; e como as tragédias pessimistas se opunham a esse conceito, era preciso estabelecer uma evolução, uma acalmação progressiva. Acostumada a estabelecer relações causais entre a biografia e a obra poética, a crítica literária do século XIX, não dispondo e uma biografia pormenorizada do poeta, inventou uma, interpretando as peças como confissões autobiográficas. Shakespeare teria começado com tragédias bombásticas à maneira de Marlowe e comédias ligeiras à maneira de Greene; as primeiras experiências pessoais ter-lhe-iam aprofundado a noção da vida, revelando-se a mudança em tragédias como *Romeo and Juliet* e *Hamlet*, e nas comédias de alto estilo renascentista. Ao mesmo tempo, a observação dos grandes acontecimentos políticos da época ter-lhe-ia aguçado o senso histórico, e o resultado teriam sido as "histórias" inglesas e romanas. Desgraças pessoais e desilusões políticas – o caso Essex – teriam escurecido o espírito do poeta, até ao pessimismo e misantropia que se revelam nas grandes tragédias. Depois teria vindo a libertação interior, a retirada para Stratford, as serenas peças românticas e, em *The Tempest*, a despedida de um semideus. As comédias "problemáticas" – *Measure for Measure*, *Troilus and Cressida* – não encontraram lugar nessa evolução e foram desprezadas. Eis a interpretação de Shakespeare, muito divulgada pelos livros populares de Dowden e Brandes, e ainda mantida pela maioria dos leigos.

Poucos foram os que ousaram protestar contra essa biografia romanceada: não sabemos quase nada da mocidade de Shakespeare; da sua vida como ator, durante a época da atividade literária, só temos notícias comerciais e nada que possa apoiar a interpretação autobiográfica das peças; enfim, a retirada para Stratford dá menos a impressão de despedida de um feiticeiro poético do que da aposentadoria voluntária de um comerciante enriquecido. Se essas objeções já pareciam crimes de lesa-majestade, os shakespeariólogos ortodoxos entristeceram-se ainda mais com as heresias de alguns franco-atiradores da crítica, como Ruemelin e Shaw: a construção irregular das peças não seria genialidade extraordinária, mas revelaria incoerências e inverossimilhanças psicológicas da pior espécie; Shakespeare salvar-se-ia apenas pela música verbal, e esta mesma seria em grande parte estragada pela retórica bombástica e pelo humorismo artificial ou grosseiro; e aquela música verbal esconderia mal a falta de uma filosofia da vida.

Essa crítica negativa só tem o mérito de haver chamado a atenção para certas falhas da positiva. Devemos a Coleridge o reconhecimento da unidade e homogeneidade estrutural das obras shakespearianas. Mas a Coleridge também se deve a preferência pelo estudo psicológico das grandes personagens: Hamlet, Macbeth e Lady Macbeth, Othello e Iago, Lear, Falstaff. O maior mestre desse método, Bradley, perdeu enfim, de vista a arte dramática de Shakespeare. As peças, então muito mais lidas do que representadas na Inglaterra, foram lidas assim como se lêem romances modernos: como biografias imaginárias; ficaram de lado o teatro e a poesia.

A renovação da shakespeariologia foi iniciada pelo genial Harley Granville-Barker: admitindo corajosamente os “defeitos” dramatúrgicos (do ponto de vista da dramaturgia moderna) das peças de Shakespeare, e, valendo-se das suas próprias experiências na *mise-en-scène* das peças, explicou aqueles defeitos como conseqüências das convenções teatrais da época, às quais até um Shakespeare se devia submeter, e encontrou a grandeza do poeta na arte com que utilizou aquelas convenções, vencendo-as para produzir os maiores efeitos dramatúrgicos e poéticos. Substituiu-se o estudo psicológico das personagens, cultivado com tanta felicidade por Bradley, pela análise da estrutura poética das peças (Knights) e das convenções teatrais da época (Stoll). Os trabalhos de E. K. Chambers sobre a organização do teatro elisabetano são de especial importância. Shakespeare, embora em

primeira linha poeta, passou pela vida como *playright*, dramaturgo profissional, fato que está de acordo com as suas atividades de ator e empresário comercial de teatros. As suas peças não são confissões autobiográficas, e sim experiências sucessivas de mediação entre o gosto dos espectadores, aristocráticos ou populares, e as suas necessidades de expressão poética. Não é admissível identificar o poeta com certas personagens suas, nem procurar nas suas peças a expressão de uma filosofia da vida. Sempre se havia observado que o mundo poético de Shakespeare era um mundo completo, fechado em si, a ponto de Shakespeare ignorar a Providência e Deus; a não ser naquela comédia sombria, *Measure for Measure*, na qual a intervenção do Duque se parece com a ação da Providência divina. Seria melhor dizer que o poeta, como poeta, não tem filosofia nem religião; só tem estilo dramático e poético. A análise desse estilo – sobretudo das imagens e metáforas – tem sido feita com a precisão e os recursos da estatística moderna; e com o resultado desconcertante de que as "imagens-chaves" foram novamente usadas (ou abusadas) para considerar a poesia de Shakespeare como expressão alegórica de sabedoria e verdades escondidas. Essa tendência da crítica já está, porém, recuando. É mais importante manter o resultado: aquela aparente evolução psicológica se revela como evolução estilística, de começos renascentistas, através de transições meio barrocas, até ao pleno Barroco senequista, nas grandes tragédias pessimistas e nas "comédias problemáticas", enfim revalorizadas; e, por último, o que parecia "solução das dissonâncias, é a última fase barroca, a de transfiguração da realidade em *Gran teatro del mundo*. É mesmo o maior teatro do mundo.

No Barroco shakespeariano enquadra-se, finalmente, a parte mais misteriosa da sua obra: os 154 sonetos. Poesias obscuras, às vezes herméticas, em estilo densíssimo, servindo até há pouco de base a uma bibliografia imensa de interpretações biográficas, cada vez mais complicadas e menos satisfatórias. A análise estilística redimiu os sonetos: são poesias artificiais, "preciosas", mas realmente preciosas, partindo da doçura renascentista de Spenser, enchendo-se de petrarquismo sutil, eufuísmo conceituoso, emotividade excessiva, metáforas barrocas, atenuando o hermetismo pelas reminiscências familiares da paisagem inglesa e acabando numa severidade quase clássica. As poesias constituem a única parte da sua obra que o próprio poeta publicou; só ali ele se sentiu responsável pela sua missão poética, afirmando:

"Not marble, not the gilded monuments
Of princes shall outlive this powerful rime..."

O segredo dessa imortalidade do grande dramaturgo está na poesia de Shakespeare, ou mais exato, no seu verso. Shakespeare é o maior artista do verso inglês, e a interpretação da sua obra tem de ser, em primeira linha, interpretação poética, ao lado de análise dos valores humanos. Por isso, a shakespeariologia moderna, com todos os seus resultados admiráveis, não desvalorizou a crítica poética de um Coleridge, nem a psicológica de um Bradley. No fundo devemos conformar-nos com o fato de que a arte de Shakespeare sobreviverá a todas as nossas interpretações; ou, no dizer de T. S. Eliot: "About any one so great as Shakespeare it is probable that we can never be right, it is better that we should from time to time change our way of being wrong."

A incerteza quanto à autoria de certas peças shakespearianas ou quanto à sua colaboração com outros dramaturgos – só a sua colaboração com John Fletcher, em *Henry VIII* e *The Two Noble Kinsmen*, parece certa – liga-se à situação caótica do teatro elisabetano no que diz respeito a colaboração, pseudonímia e anonímia. Não é possível excluir a colaboração de outros com Shakespeare ou de Shakespeare com outros quando sabemos que o conceito de literatura dramática era então muito mais industrial do que literário. Trabalhava-se para os teatros, para os atores, refundiam-se e modificavam-se sem escrúpulos peças alheias. Um dramaturgo tão extraordinário como Middleton escreveu quase todas as suas obras em colaboração com outros. Ele, Fletcher, Chapman, Massinger construíram uma rede inextricável de "cooperativas" dramatúrgicas. Dramaturgos de segunda e terceira ordem como William Rowley e Nathan Field põem as mãos em muitas produções famosas dos grandes. A segunda edição in-fólio das obras de Beaumont e Fletcher, de 1679, é um verdadeiro repositório de peças de "varios ingenios". Deste modo, não é surpreendente a existência de mais de 40 peças pseudo-shakespearianas, algumas já publicadas em vida do pretenso autor, outras acrescentadas à terceira edição in-fólio, de 1664. Em certos casos, é muito possível que Shakespeare tenha colaborado com outros, por exemplo, com George Wilkins, no *Pericles, Prince of Tyre*; em outros casos, as peças só lhe teriam sido atribuídas para explorar a fama do seu

nome. Contudo, algumas dessas peças pseudo-shakespearianas são de valor notável[53].

Mas o valor não é indício da autoria. *Locrine* é uma impressionante "tragédia de vingança", mas não tem nada de shakespeariano; e a história *Edward III* recebeu, quando muito, alguns retoques do mestre. *Arden of Feversham* e *A Yorkshire Tragedy* são tragédias poderosas, não de todo indignas de Shakespeare; mas são tragédias "domésticas", passadas em ambiente burguês, e nada nos indica que o dramaturgo dos "grandes senhores infelizes" se tivesse jamais ocupado com assuntos semelhantes. O "aristocratismo" também é argumento contra a autoria de Marlowe, ao qual se gostaria de atribuir o interessantíssimo *London Prodigall*, transposição da parábola do filho pródigo para o ambiente da boêmia de Londres. O caso mais misterioso é o fragmento de *Thomas More* do qual possuímos o manuscrito; uma das cenas está escrita, segundo todas as evidências grafológicas, pela mão do próprio Shakespeare, mas não é possível afirmar se redigida ou copiada pelo mestre.

O problema das atribuições e colaborações depende em parte do critério de valor que aplicamos. Os shakespeariólogos alemães e franceses não deram muita importância ao problema, porque a distância entre Shakespeare e os seus contemporâneos lhes parecia tão grande que a confusão significava quase blasfêmia. Os ingleses, em geral, não adotam o mesmo critério. Ao contrário do que antigamente se pensava, o teatro elisabetano nunca esteve esquecido, e a "redescoberta" no século XVIII foi antes revalorização, caindo agora em esquecimento os contemporâneos de Shakespeare. Mas os românticos retificaram logo a injustiça[54]: Lamb,

---

53 As peças mais importantes entre as atribuídas a Shakespeare: *Arden of Feversham* (1592); *Locrine* (1595); *Edward III* (1596); *Sir Thomas More* (publ. 1844); *The London Prodigall* (1605); *A Yorkshire Tragedy* (1608); *The Two Noble Kinsmen* (Shakespeare e Fletcher?) (publ. 1634).
Edição: *The Shakespeare Apocrypha,* edit. por C. F. Tucker Brooke. Oxford, 1908.
A. F. Hopkinson: *Essays on Shakespeare's Doubtful Plays*. London, 1900. (Introdução da edição citada.)

54 Cf. Lamb: *Specimens of English Dramatic Poets, who lived about the time of Shakespeare.* 1808.
A. C. Swinburne: *The Age of Shakespeare*. London, 1908.
W. Archer: *The Old Drama and the New*. 2.ª ed. New York, 1929.
U. M. Ellis Fermor: *The Jacobean Drama. An Interpretation*. London, 1936.

com o entusiasmo próprio do grande ensaísta, soube salientar os valores poéticos e dramatúrgicos de Jonson, Massinger, Middleton, Webster, Ford; e descobriu o esquecido Tourneur. Os poetas românticos ingleses foram, todos, admiradores do teatro "pós-shakespeariano", e a crítica de Swinburne, mais poética do que crítica, deu àquele entusiasmo a expressão mais intensa. Contra essa idolatria do teatro elisabetano levantou-se, com coragem notável, o crítico teatral William Archer, tradutor de Ibsen e amigo de Shaw; num livro-panfleto apaixonado, pretendeu demonstrar a superioridade do teatro moderno sobre o antigo, denunciando implacavelmente os efeitos dos dramaturgos elisabetanos: as inverossimilhanças grosseiras dos enredos, as incoerências enormes da psicologia. Archer, porém, foi, por sua vez, incoerente: abriu exceção para Shakespeare, porque não ousou atacar o ídolo nacional. Deste modo, Shakespeare parecia, outra vez, separado dos seus sucessores por uma diferença incomensurável de valores. A shakespeariologia moderna já reduziu a distância, admitindo calmamente aqueles mesmos defeitos no próprio Shakespeare, denunciando implacavelmente os defeitos dos dramaturgos elisabetanos; e, no fundo, não são defeitos, porque o critério de Archer estava errado. O drama elisabetano não pode ser comparado com o de Ibsen ou Shaw, porque tem outros objetivos; não pretende, de maneira alguma, imitar ou representar a realidade. Os românticos tinham um pouco de razão quando chamavam "romântico" a Shakespeare; apenas seria mais exato o adjetivo "barroco". Do estilo barroco nos sucessores de Shakespeare já não duvida ninguém; mas é digno de nota que os "sucessores", na maior parte, não são sucessores, e sim companheiros. Dekker, Middleton, Jonson pertencem à geração de Shakespeare; Heywood, Tourneur e Fletcher nasceram pouco depois; só Webster, Ford e Massinger são "sucessores". Parte considerável do teatro elisabetano foi escrita quando Shakespeare ainda vivia, e Beaumont e Fletcher chegaram a exercer influência sobre o estilo das suas últimas comédias. Finalmente, as maiores obras de Shakespeare são posteriores a 1603: ele é também mais jacobeu do que elisabetano, é o *primus inter pares* dos chamados "pós-shakespearianos". A sua grandeza não é capaz de diminuir os outros que ocasionalmente o igualam; a distinção depende do critério estilístico, das fases diferentes da transição da Renascença para o barroco.

George Chapman[55] só pode ser assim interpretado. É alguns anos mais velho do que Shakespeare, e a sua grandiosa tradução de Homero constitui o cume lingüístico da Renascença inglesa. Tanto mais curiosa é a dramaturgia pesada e inábil das sombrias "tragédia de vingança" *Bussy d'Ambois* e *Revenge of Bussy d'Ambois*, como se o poeta, depois da virtuosidade da tradução, começasse de novo; e a comicidade exuberante de *All Fools*, os fortes contrastes tragicômicos de *The Widdowes Teares* constituem surpresa. Chapman é um espírito filosófico: "most strangely intellectual fire", assim chamou ele à sua própria poesia. O sentido profundo da simultaneidade dos elementos trágicos e cômicos torna-se, em Chapaman, mais evidente do que no próprio Shakespeare:

> "Oh of what contraries consists a man!
> Oh what impossible mixtures! Vice and virtue,
> Corruption and eterneness at one time,
> And in one subject, let together, loose!"

Chapman é, segundo a observação de Dobrée, o primeiro dos "metaphysical poets", ensaiando-se no drama. Eis, aliás, um traço característico do teatro elisabetano-jacobeu inteiro: fraquezas dramatúrgicas, iluminadas por grande poesia dramática.

Antes de Chapman ser devidamente apreciado, considerava-se Ben Jonson[56] como o maior poeta renascentista entre os compa-

---

55 George Chapman, 1559-1634. (Cf. "Renascença internacional", nota 6.)
*Gentleman Usher* (1602); *Monsieur d'Olive* (1604); *All Fools* (1605); *Bussy d'Ambois* (1607); *The Conspiracy and Tragedy of Charles Duke of Byron* (1608); *The Widdowes Teares* (1612); *The Revenge of Bussy d'Ambois* (1613); *Caesar and Pompey* (1631); *Chabot Admiral of France* (publ. 1639); *Eastward Hoe* (com B. Jonson e Marston, 1605).
Edição das obras dramáticas por T. M. Parrot, 2 vols., New York 1910/1913.
I. Spens: "Chapman's Ethical Thought". (In: *Essays and Studies*, XI, 1925.)
H. Ellis: *George Chapman*. London, 1934.
J. Smith: "George Chapman". (In: *Scrutiny*, março, junho de 1935.)

56 Ben Jonson, c. 1573-1637.
*Every Man in his Humour* (1598); *Every Man out of his Humour* (1599); *Cynthia's Revels* (1601); *The Poetaster* (1601); *Sejanus* (1603); *Volpone, or the Fox* (1606); *The Hue and Cry after Cupid* (1608); *Epicoene, or the Silent Woman* (1609); *The Alchemist* (1610); *Cataline* (1611); *Bartholomew Fair* (1614); *The Magnetic Lady* (1632); *The Sad Shepherd* (publ. 1641).

nheiros de Shakespeare. As poesias líricas de Jonson justificam, aliás, essa fama; são hoje novamente apreciadas, como representando a transição entre a poesia elisabetana e a "metafísica"; mas o seu modo próprio de expressão parece ter sido a prosa. A crítica sempre opôs ao gênio poético do escassamente culto Shakespeare o gênio prosaico do seu erudito amigo Jonson, explicando: a poesia de Shakespeare nutriu-se das excursões fantásticas da sua imaginação, ao passo que a inteligência prosaica de Jonson se nutriu das experiências de uma vida quase picaresca: Jonson foi sucessivamente *scholar* de Cambridge e pedreiro, soldado e ator, jornalista e "poeta laureatus" da coroa de Inglaterra. É preciso verificar se na sua obra dramática prevalece a cultura renascentista ou a vitalidade do homem do povo.

Teoricamente, Jonson é classicista de gosto italiano, antecipando doutrinas e gostos de Corneille, na tragédia romana, e de Molière, na comédia moralista. Reconhecendo o gênio de seu amigo Shakespeare, menosprezava no entanto o drama irregular dos seus companheiros, defendendo teorias aristotélicas. O seu gosto renascentista manifestava-se também na surpreendente capacidade do classicista algo pesado de escrever "masques" ligeiros como *The Hue and Cry after Cupid*, e pastorais poéticas como *The Sad Shepherd*. A erudição prejudicou-lhe as tragédias romanas. *Sejanus* e *Catiline*, obras de admirável reconstrução arqueológica mais do que de poesia dramática; peças sólidas e eficientes, mas algo frias, menos nas vigorosas cenas satíricas.

---

Poesia lírica: *The Forest* (1616); *Underwoods* (1640).

Edições por W. Gifford e F. Cummingham, 3.ª ed., 9 vols., London, 1875, e por C. H. Herford e P. Simpson, 7 vols., London, 1925/1941.

A. C. Swinburne: *A Study of Ben Jonson*. London, 1889.

M. Chastelain: *Ben Jonson, l'homme et l'oeuvre*. Paris, 1907.

Gr. Smith: *Ben Jonson*. London, 1919.

J. Palmer: *Ben Jonson*. London, 1934.

C. L. Knights: *Drame and Society in the Age of Jonson*. London, 1937.

T. S. Eliot: "Ben Jonson". (In: *Selected Essays*, 2.ª ed., London, 1941.)

G. B. Johnston: *Ben Jonson, Poet*. New York, 1946.

H. Watts Baum: *The Satiric and the Didatic in Ben Jonson's Comedy*. New York, 1947.

C. B. Partridge: *The Broken Compass. A Study of the Major Comedies of Ben Jonson*. Oxford, 1958.

O mesmo Ben Jonson é comediógrafo satírico, abraçando o gosto popular. O *Alchemist* zomba das superstições da época; o seu enredo, magistralmente construído, foi comparado por Coleridge ao de *O Rei Édipo*. *Batholomew Fair* é uma sátira mordaz contra os puritanos, cujo representante na peça tem o nome significativo de Rabbi Zeal-of-the-Land Busy – dir-se-ia personagem de Sinclair Lewis. *Every Man in his Humour* é uma revista de caracteres cômicos, cada um dos quais é viciado pelo excesso de uma qualidade característica, de um *humour*. Eis a contribuição principal de Jonson para a comédia de tipo plautino-terenciano; mas a teoria dos *humours* não é propriedade sua, é comum na Renascença e cumpre conhecê-la para compreender bem a "melancolia" de Hamlet ou de Jacques em *As You Like It*. Jonson serviu-se desse instrumento para exprimir o seu conceito pessimista da natureza humana, apresentando no palco verdadeiros monstros morais, ou antes, imorais, como Volpone, na comédia desse título, rico avarento que se finge de moribundo para arrancar presentes aos que nutrem esperanças de serem lembrados no seu testamento. *Volpone* é um verdadeiro museu de personagens corruptas, miseráveis e ridículas, e a comicidade irresistível das cenas magistralmente construídas deixa um travo amargo na boca. Eis a obra da qual nem o pessimismo de Shakespeare teria sido capaz, a obra em que Jonson supera o mestre.

O ambiente das melhores comédias de Jonson – *Volpone* e a farsa alegre *Epicoene* – é italiano, e o ambiente está bem caracterizado: uma dança frenética de desmoralizados em torno dos ídolos Ouro e Volúpia. As reminiscências da literatura antiga e os nomes italianos não bastam, porém, para definir a arte de Jonson; distingue-se de toda a arte renascentista pelo forte moralismo, que lembra aos críticos franceses a atitude de Molière e os tipos duramente modelados de La Bruyère. Deveriam também lembrar a psicologia pessimista de La Rochefoucauld, reduzindo as chamadas virtudes a expressões mais sutis de egoísmo e vaidade. Só assim é possível apreciar devidamente as tragédias romanas de Jonson: não se comparam aos panoramas dramáticos cheios de vida, de Shakespeare, mas são sátiras poderosas contra a corrupção humana, que é igual em todos os tempos. Daí a escolha de assuntos repugnantes, em *Catiline* e *Sejanus*; daí a eloqüência poderosa da linguagem, servindo para exagerar os defeitos infra-humanos, e apresentar caricaturas grandiosas, assim como nas comédias. Eliot reconhece em Jonson

a suprema perfeição artística das monstruosidades geniais de Marlowe; mas seria isso ainda Renascença? O conjunto de erudição clássica e humorismo popular é antes uma antítese barroca, e ao Barroco também pertencem a teoria aristotélica e o moralismo amargo. Jonson é um Dryden sem peruca, superior ao grande satírico pela capacidade de criar um mundo completo de loucuras sinistras e caricaturas sombrias. Antigamente, a crítica considerava o teatro de Ben Jonson como uma sala fria de museu; hoje – a observação é outra vez de Eliot – o conjunto da brutalidade dos sentimentos e polidez das expressões das personagens de Jonson parece bastante moderno. Com efeito, *Volpone* tornou-se um dos maiores sucessos teatrais da nossa época. A arte de Jonson é menos humana do que a de Shakespeare. Mas artistas da sua espécie são tão raros como os Shakespeares, e a posteridade tem todos os motivos para concordar com a inscrição no seu túmulo: "O rare Ben Jonson!"

De todos os dramaturgos elisabetanos é Ben Jonson o menos popular; as criações da sua inteligência poderosa são "caviare to the general". Marston, Dekker, Heywood são os dramaturgos das massas barulhentas da cidade de Londres da rainha Elizabeth. Mas cada um deles revela à sua maneira a força irresistível da evolução Renascença – Barroco. John Marston[57] é um Jonson "to the general". É até grosseiro: quando pretende criar uma "tragédia de vingança" à maneira de Sêneca, sai *Antonio and Mellida*, produto monstruoso. Marston está à vontade na comédia, em *The Dutch Courtezan*, em *Eastward Hoe*, farsas barulhentas com tipos vivíssimos da vida inglesa, mesmo quando têm nomes italianos. A obra mais forte de Marston é *The Malcontent*: nada menos do que o assunto de *Measure of Measure*, concebido

57 John Marston, c. 1575-1634.
*Antonio and Mellida* (1602); *The Malcontent* (1604); *The Dutch Courtezan* (1605); *Eastward Hoe* (com Chapman e Jonson, 1605); *Tragedy of Sophonisba* (1606).
Edições por A. H. Bullen, 3 vols., London, 1887, e por H. H. Wood, 3 vols., Edinburg, 1934/1939.
W. Macneile Dixon (in: *The Cambridge History of English Literature*, vol. VI, 2.ª ed. Cambridge, 1919).
R. E. Brettle: *John Marston*. Oxford, 1928.
T. S. Eliot: "John Marston". (In: *Selected Essays*. 2ª ed. London, 1941.)
A. J. Axelrod: *Un malcontent élisabéthain. John Marston*. Paris, 1955.

como comédia grotesca, na qual o duque disfarçado fala como *raisonneur* cínico; aí há qualquer coisa do melhor de Jonson. E quando Marston toca em assunto clássico – na *Tragedy of Sophonisba* – revela uma capacidade surpreendente de expressão poética que, apesar de todas as monstruosidades de mau gosto, é barroca. T. S. Eliot lembrou-se, a propósito de Marston, de Corneille, de um Corneille inculto, grosseiro, do Barroco popular.

Thomas Dekker[58] é, de todos os dramaturgos da época, o mais popular. É jornalista satírico, redigindo folhetos que se vendiam nas esquinas; às vezes usa a gíria da *roguery*, dos mendigos e criminosos. Um desses escritos, *The Guls Hornebook*, é versão livre de *Grobianus* (1549), sátira latina do alemão Friedrich Dedeking, contra os costumes grosseiros (*grob* significa em alemão "grosseiro") da época, e a sátira não é menos "grobiana". Esse mesmo Dekker é um grande poeta dramático. *Old Fortunatus*, dramatização de um conto de fadas, está cheio de belezas líricas; trata, em *The Witch of Edmonton*, uma ocorrência da crônica policial, e sai uma comovente tragédia psicológica; e *The Shoemakers Holiday*, dramatização do romance popular *The Gentle Craft*, de Deloney, elogio jubiloso do pequeno-burguês londrino, realiza o milagre de transformar em poesia o ambiente *cockney*. Nesta obra há qualquer coisa de Dickens, e não foi casualmente que *The Shoemakers Holiday* se tornou uma das peças mais representadas e lidas do teatro inglês. Nós outros preferimos *The Honest Whore*: ali há também uma personagem dickensiana, Orlando Friscobaldo, de expressões rudes e coração de ouro, atingindo às vezes a emoção mais patética. Assim é na primeira parte, que Dekker escreveu em colaboração

---

58 Thomas Dekker, c. 1570-c.1641.
*The Shoemakers Holiday* (1600); *Old Fortunatus* (1600); *The Honest Whore* (com Middleton; 1609, 1930); *The Witch of Edmonton* (1621).
Sátiras: *The Wonderful Year* (1603); *The Guls Hornebook* (1609).
Edições por R. H. Shepherd, 4 vols., London, 1873, e por F. Bowers, Cambridge, 1953/1954.
M. J. Hunt: *Thomas Dekker*. New York, 1911.
W. Macneile Dixon (in: *The Cambridge History of English Literature*, vol. VII; 2.ª ed. Cambridge, 1919).
K. L. Gregg: *Thomas Dekker, a Study in Economical and Social Background*. Seattle, 1924.

com Middleton, e que a interpretação de Hazlitt tornou famosa. Na segunda parte, Dekker revela o reverso da medalha: o mesmo Hippolito que converteu a "honest whore" Bellafront, pretende agora seduzi-la; e essa ironia dramática transforma a comédia moralíssima em sátira barroca.

A Thomas Heywood[59] atribui o seu biógrafo A. M. Clark a autoria ou principal autoria de *Appius and Virginia*, tragédia quase classicista, publicada como sendo de John Webster, e que representa exceção estranha entre as obras deste poeta noturno. Se a hipótese se verificasse, Heywood mereceria menos do que nunca o apelido pouco feliz que o seu admirador Lamb lhe conferiu: "the prose Shakespeare". Shakespeare é, segundo os conceitos modernos, antes de tudo um dramaturgo profissional, um *playwright*, que foi grande poeta. Heywood é apenas *playwright*, de atividade incansável, mestre de todos os efeitos baratos do palco – terror e sentimentalismo. A expressão *prose*, de Lamb, quer dizer que os seus assuntos preferidos eram a farsa popular, da qual *The Fair Maid of the West* é excelente exemplo, e a tragédia doméstica, de ambiente burguês, da qual Heywood criou a obra-prima: *A Woman Killed with Kindness*. Nenhum outro dramaturgo elisabetano parece tão moderno como este; apesar das incoerências da ação, é Heywood um grande realista, nos motivos psicológicos e no sentimentalismo moderado. Às vezes, o leitor acredita ler um poeta romântico, como na famosa declaração de amor que começa "O speak no more!..."; outras vezes, lembra um poeta de hoje, como na passagem que T. S. Eliot admirava tanto:

> "O God! O God! that it were posible
> To undo things done; to call back yerterday…"

Na verdade, essa história sentimental de uma mulher seduzida que recebe o perdão do marido na agonia está cheia de poesia autêntica, lembrando

---

59 Thomas Heywood, c. 1575-1650.
*King Edward IV* (1600, 1605); *A Woman Killed with Kindness* (1607); *The Fair Maid of the West* (1631); *The English Traveller* (1633).
Edição por R. H. Shepherd, 5 vols., London, 1874.
A. M. Clark: *Thomas Heywood, Playwright and Miscellanist*. Oxford, 1931.
T. S. Eliot: "Thomas Heywood". (In: *Selected Essays*. 2.ª ed. London, 1941.)
F. S. Boas: *Thomas Heywood*. London, 1950.

a definição de Wilfred Owen: "The poetry is in the pity." Heywood fez uma tentativa para enobrecer a vida da gente humilde. Dispondo de arte mais pura, poderia ter escrito uma tragédia de simplicidade clássica como *Appius and Virginia*. Em compensação, é um dos poucos dramaturgos elisabetanos que aparecem até hoje no palco.

O último e maior dramaturgo da geração de Shakespeare é Thomas Middleton[60]. Nos seus momentos mais felizes ombreia com Shakespeare, superando-o no descuido absoluto pelo destino literário da sua obra dramática. As mais das vezes admitiu colaboradores, até nas suas maiores peças, para facilitar ou apressar o trabalho, colaborando ele mesmo nas peças de outros, sem que seja possível sempre distinguir o que realmente lhe pertence. A parte mais autêntica da sua obra – as comédias da vida das classes baixas de Londres – revelam um observador agudo, grande realista, com uma forte dose de cinismo imoral. *A Chaste Maid in Cheapside* é farsa de um "triângulo" adulterino à melhor maneira parisiense. Em *A Trick to Catch the Old One*, Middleton toma o partido de um boêmio duvidoso, e em *Michaelmas Term* consegue tornar simpático um usurário. Por meio deste cinismo, Middleton parece precursor da comédia imoral da Restauração. Mas talvez o cinismo seja apenas aparente, expressão do forte interesse de Middleton em casos psicológicos, explicando-se assim a atitude moralíssima, quase heróica, da duvidosa Moll Cutpurse no ambiente

60 Thomas Middleton, c. 1570-1627.
*Michaelmas Term* (1604); *A Trick to Catch the Old One* (1608); *The Roaring Girl* (1611); *Women Beware Women* (1612); *A Chaste Maid in Cheapside* (1612); *The Fair Quarrel* (com Rowley; 1616); *A Game at Chesse* (1624); *The Changeling* (com William Rowley; 1624); *The Witch* (1627).
Edição por A. H. Bullen, 8 vols., London, 1885/1886; seleção por H. Ellis, 2 vols., London, 1890.
A. Symons (in: *The Cambridge History of English Literature*, vol. VI, 2.ª ed. Cambridge, 1919).
W. D. Dunkel: *The Dramatic Technique of Thomas Middleton in his Comedies of London Life*. Chicago, 1925.
T. S. Eliot: "Thomas Middleton". (In: *Selected Essays*. 2.ª ed. London, 1941.)
S. Shoenbaum: *Middleton's Tragedies. A Critical Study*. New York, 1955.
D. M. Farr: *Thomas Middleton and the drama of realism*. Edinburg, 1974.

picaresco da *Roaring Girl*. Evidentemente, Middleton é um grande realista, mas o seu realismo não é o realismo alegre de Dekker nem o sentimental de Heywood; aproxima-se mais do moralismo satírico de Jonson, superando-o pela coragem de intervir nos negócios públicos: *A Game at Chesse*, chamada com razão "aristofânica", é uma sátira alegórica contra a política exterior, então hispanófila, do governo inglês. Middleton é o intérprete fiel dos sentimentos da massa, para a qual escreve. No prefácio da *Roaring Girl*, o próprio Middleton afirma a sua resolução de acompanhar sempre o gosto do público que exigiria agora comédias ligeiras. Será Middleton realmente o precursor das comédias imorais da Restauração? Já se admite hoje, nestas últimas, um fundo de moralismo, e o próprio Middleton se revela mais moralista do que realista nas suas tragédias; moralismo no sentido francês da palavra, como análise psicológica de casos de consciência. A *Fair Quarrel*, que mereceu a admiração de Lamb, trata da crise moral por que passa uma mulher que tem de confessar ao próprio filho os pecados do seu passado. Middleton é o maior mestre de psicologia feminina entre os elisabetanos. Em *Women Beware Women*, a "tragédia de vingança" é motivada pela traição repentina de uma mulher, sucumbindo à sedução, perseguindo depois o marido. Bianca, a heroína criminosa, não é porém de todo responsável; ela apenas aceita as conseqüências de um fato irreparável:

"Can You weep Fate from its determined purpose?"

O chamado imoralismo de Middleton baseia-se no determinismo psicológico: eis o tema da sua obra-prima, *The Changeling*: Beatrice ama Alsemero, e, para livrar-se do noivo, Alonso, aluga o assassino De Flores; o preço que tem de pagar é o seu próprio corpo, e ela acaba amante, dedicada até a morte, do criminoso, que antes lhe inspirava repugnância física. Beatrice e De Flores sacrificam suas vidas a paixões pelas quais não se acreditam responsáveis. A ação da peça, violenta, licenciosa, inverossímil, mas de alta eficiência dramática, só serve para *mettre en scène* aquele determinismo; o sentido moral da peça é até acentuado pelo enredo episódico, o *double plot*, que se assemelha ao enredo principal, passando-se em um manicômio. Esse episódio burlesco escandalizou os admiradores mais entusiasmados da tragédia, até que Empson o revelou como cha-

ve da interpretação psicológica[61] da peça e da interpretação histórica do teatro elisabetano inteiro: o *double plot* é a expressão mais característica da síntese entre Barroco culto e espírito popular, que constitui o teatro inglês. O paralelismo dos crimes no palácio e das loucuras no manicômio envolve *The Changeling* em atmosfera meio trágica, meio burlesca. A peça, que é, ao lado de *Macbeth*, das maiores do teatro barroco inglês, é sintoma de uma crise nos conceitos morais da época: o fim da moral renascentista. Deste modo, *The Changeling*, além de ser uma tragédia shakespeariana, é uma data histórica da literatura inglesa.

Jonson e Middleton são os grandes dramaturgos que operam a transformação do teatro elisabetano em teatro jacobeu, ao qual já pertencem; Webster e Ford continuar-lhes-ão a obra. As modificações são tão profundas quanto intensas: concentração da técnica dramatúrgica em torno de assuntos da violência mais crassa, escurecimento da atmosfera, pessimismo cínico, abalo dos *standards* morais. O mundo de Marlowe e Chapman e das comédias renascentistas de Shakespeare já está longe. Mas o próprio Shakespeare pertence, pela segunda metade de sua carreira literária, ao teatro jacobeu: *Macbeth* e *Antony and Cleopatra*, *Measure for Measure* e *Timon*, são peças das mais poderosas do novo estilo; as últimas comédias fantásticas de Shakespeare nasceram mesmo sob a influência dos dramaturgos jacobeus Beaumont e Fletcher. O que antigamente se considerava como mudança psicológica no indivíduo Shakespeare é na verdade um dos sintomas da modificação radical do teatro inglês, em transição para a época jacobéia. Alegou-se a impressão penosa do caso de Essex em 1601. Em vez do fato político prefere-se agora salientar o fato social: de 1600 é a primeira "Poor Law", medida brutal contra o *chômage*, conseqüência da inflação e outros distúrbios econômicos. A estrutura social da Inglaterra elisabetana, a comunidade nacional da "Merry Old England", abala-se. O teatro jacobeu é um fenômeno de dissociação: de separação entre política e povo, espírito aristocrático e espírito popular, cuja unidade constituíra o espírito elisabetano. A separação não é completa: isto acontecerá somente mais tarde, na época da revolução puritana contra a monarquia aristocrá-

61 W. Empson: *English Pastoral Poetry*. New York, 1935.

tica do Stuarts. Por enquanto, continua uma síntese precária, convivência de aristocratismo e grosseria, romantismo e obscenidade, dentro das mesmas obras, dos mesmos autores: uma antítese típica do Barroco. O teatro jacobeu revela qualidades de grandiosa caricatura trágica. A poesia dramática torna-se mais intensa, a construção dramatúrgica mais eficiente; mas torna-se precário o critério moral em que se baseava o teatro inglês: o que fora problema angustioso em Middleton, é mera convenção teatral em Massinger e mero jogo de palavras em Beaumont e Fletcher; e em Webster e Ford acontecerá qualquer coisa como um colapso.

Já durante os últimos anos de Shakespeare, a glória de John Fletcher e Francis Beaumont[62], colaboradores inseparáveis, eclipsou a do

---

62 John Fletcher, 1579-1625, e Francis Beaumont, 1584-1616.
As edições in-fólio, de 1647 e 1679, também compreendem as peças escritas em colaboração com outros dramaturgos, e mesmo alheias.
Peças de Fletcher: *The Faithful Shepherdess* (1609); *Valentinian* (1614); *Bonduca* (1614); *Wit without Money* (1614); *Monsieur Thomas; The Loyal Subject* (1618); *The Humorous Lieutenant* (1619); *The Chances* (1620); *The Wild-Goose Chase* (1621); *The Lovers Progress* (com Massinger?) (1623); *Rule a Wife and Have a Wife* (1624); *A Wife for a Month* (1624); etc. Peças de Fletcher e Beaumont*: The Knight of the Burning Pestle* (1607); *Philaster* (1608); *The Scornful Lady* (1609); *The Coxcomb* (1610); *A King and No a King* (1611); *The Maid's Tragedy* (1611); *Four Plays in One* (1612?); etc.
Peças de Fletcher em colaboração com Massinger: *Thierry and Theodoret* (1617); *The Litlle French Lawyer* (1619); *The Custom of the Country* (1619); *The Laws of Candy* (1620); *The False* (1620); *The Spanish Curate* (1622); *The Beggars Bush* (1622); etc.
Edição por A. Glover e A. R. Waller, 10 vols., Cambridge, 1905/1912; nova edição por J. St. Loe Strachey, começada em 1950.
O. L. Hatcher: *John Fletcher, a Study in Dramatic Method*. Chicago, 1905.
C. M. Gayley: *Beaumont as Dramatist*. New York, 1914.
G. C. Macaulay (in: *The Cambridge History of English Literature*, vol. VI, 2.ª ed. Cambridge, 1919).
M. Chelli: *Étude sur la collaboration de Massinger avec Fletcher et son groupe*. Paris, 1926.
E. H. C. Oliphant: *The Plays of Beaumont and Fletcher*. Oxford, 1927.
B. Maxwell: *Studies on Beaumont, Fletcher and Massinger*. Durham, N. C., 1939.
L. B. Wallis: *Fletcher, Beaumont & Company. Entertainers to the Jacobean Gentry*. New York, 1947.
W. W. Appleton: *Beaumont & Fletcher. A Critical Study*. London, 1956.

mestre; e na época do esquecimento, embora sempre relativo, do teatro elisabetano, os dramaturgos-gêmeos continuaram sempre famosíssimos. A sua obra, mais do que a de qualquer outro dramaturgo inglês, lembra o teatro espanhol: pela intensa fecundidade dos autores, pela variedade dos assuntos, pelo romantismo algo fantástico, pela linguagem cuidada. A posteridade viu principalmente esses dois aspectos: a riqueza de matéria dramatúrgica, e o estilo poético, que durante os séculos XVII e XVIII, e até no tempo de Keats, foi considerado magnífico e exemplar. Samuel Johnson, o austero crítico classicista, chamou ao verso de Fletcher e Beaumont o mais perfeito da língua inglesa, preferível ao de Shakespeare e Milton; Keats dedicou aos dois poetas a famosa "Ode on the Poets" ("Bards of Passion and of Mirth"), chamando-lhes poetas "sans phrase"; e o século XIX concedeu-lhes, sem hesitação, o segundo lugar depois de Shakespeare. Hoje, pensa-se de maneira diferente.

Fletcher parece o maior dos dois: a sua comédia pastoril *The Faithful Shepherdess* já revela o encanto lírico que em geral se atribui a Beaumont. Mas nas obras de colaboração é difícil, senão impossível, separar a parte de cada um. As tragédias dos poetas assemelham-se às de Middleton: são tragédias de problemas morais, tratados com virtuosidade cênica bastante maior, mas sem angústia, até sem seriedade. A famosíssima *Maid's Tragedy*, história do casamento forçado de um cortesão com a amante do rei, e das conseqüências sangrentas, já foi comparada às grandes tragédias do teatro clássico francês; exibe, realmente, efeitos tremendos com eloqüência patética. Mas não se sente a necessidade trágica da ação. *A King and no a King* é a primeira das muitas tragédias de incesto do teatro inglês; e a impressão é mais de horror que de frêmito trágico. As comédias, como *The Scornful Lady*, revelam mestria igual no diálogo cômico e trágico, sem se elevarem acima do nível geral da comédia elisabetana. O terreno próprio dos dois poetas está situado entre tragédia e comédia: comédias romântico-fantásticas, à maneira de *As You Like It* e *Twelfth Night*, mas de um lirismo mais terno, mais melancólico, que lembra a *Cymbeline*. É assim a outra peça famosíssima dos dois autores: *Philaster*. Mas é só jogo de cenas e palavras, teatro apenas. Essas mãos escreveram também a divertida farsa *The Knight of the Burning Pestle*, paródia cervantina das loucuras de cavalaria de um aprendiz de quitandeiro.

Fletcher e Beaumont são poetas essencialmente aristocráticos; daí a sua semelhança com o teatro espanhol, daí o estilo poético, a procura de enredos sempre novos e inéditos, a virtuosidade dos efeitos cênicos – Beaumont e Fletcher introduziram no teatro inglês as reviravoltas surpreendentes, a *thrill*, a sensação, os desfechos inesperados. Só a escolha de enredos e ambientes fantásticos torna suportáveis as enormes inverossimilhanças; e entre os instrumentos dos dois poetas para impressionar e fascinar os espectadores está, ao lado da dicção lírica, a obscenidade intencional. Todo esse virtuosismo é barroco, no sentido algo pejorativo da palavra. É um barroco exterior, de fachada, que se satisfaz com as aparências. A arte de Beaumont e Fletcher é enfeite, e podia servir a outros para enfeitar coisas boas e até menos boas. Shakespeare, nas suas últimas peças – *Cymbeline*, *The Winter's Tale*, *The Tempest* – utilizou-se realmente de certos efeitos cênicos e lirismos fantásticos de Beaumont e Fletcher, cuja arte pomposa e aristocrática podia também, sem alterações essenciais, servir de fonte à tragédia heróico-romântica da Restauração: Dryden, Otway, Lee. A situação histórica de Beaumont e Fletcher, entre o teatro antigo e o moderno, é notável.

Na obra independente de Fletcher encontram-se algumas boas comédias românticas – *Monsieur Thomas*, *The Humorous Lieutenant* – que justificam recentes tentativas de revalorização. Sua colaboração com mais outros dramaturgos apresenta maior número de peças de valor, sem se distinguir muito da obra que realizou com Beaumont. Fletcher dispõe, nas tragédias (*Bonduca*, *Valentiniau*), de retórica eficiente, e algumas das suas comédias (*The Wild-Goose Chase*, *Rule a Wife and Have a Wife*) são de construção magistral. Na colaboração com Massinger, Fletcher aproxima-se cada vez mais da comédia licenciosa da Restauração, cujos dramaturgos refundiram com êxito peças como *The Little Lawyer* e *The Spanish Curate*. A impressão é a de comédias espanholas, mas sem o rigor das convenções morais da sociedade espanhola; e isso é de importância capital.

A presença, mesmo subentendida, de certas convenções morais no teatro, é condição indispensável à existência de uma arte dramática. Sem convenções assim, com respeito às quais autor e público concordam, o espectador não é capaz de distinguir quem está, na tragédia, com a razão, e quem é culpado; nem é capaz de distinguir, na comédia, quem é ridículo e quem é razoável. Sem o critério moral, a tragédia degenera em anedota entristecedo-

ra ou em acumulação de horrores, e a comédia em farsa divertida. Esse critério moral do teatro pode coincidir com os critérios da moral reinante, mas não é mister que isto aconteça: a convenção da honra no teatro espanhol não se harmoniza bem com a moral católica, e as convenções morais do teatro de Ibsen e Shaw não se harmonizam com a moral burguesa do século XIX. Mas sem convenções assim não há teatro. Na Antiguidade e na Espanha, a convenção moral do teatro estava garantida, respectivamente, pelo mito e pelo dogma. Na Inglaterra, não havendo mito nem sendo de tanto rigor o dogma, reinava um equilíbrio precário entre a moral renascentista e a forma barroca do teatro. A autonomia do mundo dramático de Shakespeare é tão completa que existe equilíbrio perfeito; é, por assim dizer, uma moral laicista sem Deus, que nem pelo pessimismo do poeta é quebrada. Ben Jonson já tem de defender a sua posição pela sátira moralista, e em Middleton as convenções morais tornam-se problemáticas. Em um dramaturgo de mentalidade burguesa, como Heywood, começa a substituição dos conceitos renascentistas pelos conceitos da moral burguesa, de sentimentalismo e perdão; daí a aparente modernidade de Heywood. Em dramaturgos de mentalidade aristocrática como Fletcher e Beaumont, a convenção moral já é mera convenção de palco, sem seriedade; os conflitos sexuais nas suas tragédias e a licenciosidade nas suas comédias não são imorais (isso também seria convenção moral, apenas oposta à reinante), e sim amorais; por isso, falta-lhes o sentido superior.

O teatro de Philip Massinger[63], colaborador ocasional de Fletcher, representa uma tentativa de restabelecer o equilíbrio. Massinger era católi-

---

63 Philip Massinger, 1583-1640.

*The Virgin Martyr* (com Dekker; 1622); *The Maid of Honour* (1622); *The Duke of Milan* (1623); *The Unnatural Combat* (1623); *The Bondman* (1624); *The Parliament of Love* (1624); *The Renegado* (1624); *The Roman Actor* (1626); *A New Way to Pay Old Debts* (1626); *The Great Duke of Florence* (1627); *Believe as You List* (1631); *The Fatal Dowry* (com Nathan Field; 1632); *The City Madam* (1632); *The Guardian* (1633); *A Very Woman* (com Fletcher?; 1634); *The Bashful Lover* (1636).

Cf. a colaboração com Fletcher, nota 62.

Edição por Ph. Edwards e C. Gibson, 5 vols., Oxford, 1977.

A. H. Cruickshank: *Philip Massinger*. Oxford, 1920.

T. S. Eliot: "Philip Massinger". (In: *The Sacred Wood*. London, 1920.)

M. Chelli: *Le drame de Massinger*. Lyon, 1933.

Th. A. Dunn: *Philip Massinger, the man and the playwright*. London, 1957.

co e conhecia bem o teatro espanhol. Dali tirou tantos enredos que o seu teatro é um dos mais ricos e interessantes do tempo. Ninguém, na época jacobéia, escreveu comédias tão finas como *The Great Duke of Florence*, ou tão divertidas como *A New Way to Pay Old Debts*, a mais famosa obra-prima de Massinger – o personagem do usurário *Sir* Giles Overreach atraiu todos os grandes atores ingleses. A fraqueza de Massinger revela-se nas comédias sérias, embora estas sejam também excelentes: a honestidade de *A Very Woman* é tão inacreditável quanto a maldade demoníaca de Luke Frugal, na melhor comédia de Massinger, *The City Madam*. Pela mesma falta de seriedade superior, várias tragédias de Massinger parecem-se muito com as de Fletcher e Beaumont: *The Unnatural Combat*, uma das muitas tragédias de incesto do teatro jacobeu; *The Duke of Milan*, tragédia dos ciúmes, muito inferior a *El mayor monstruo los celos*, de Calderón, que trata o mesmo assunto, e quase é uma caricatura de *Othello*. O ponto de apoio de Massinger era o seu credo católico; mas teatro, arte coletiva, não se baseia em convicções pessoais. *The Virgin Martyr*, tentativa de renovação contra-reformista dos mistérios medievais, é, na Inglaterra protestante, um anacronismo. Em *The Roman Actor*, a conversão repentina do ator Paris, que faz no palco o papel de um mártir cristão e se torna, depois, mártir de verdade, é um golpe teatral da maior eficiência; mas só isto. Um enredo à maneira de Middleton, a infidelidade de uma mulher irresponsável, transforma-se, tratado por Massinger, em tragédia de horrores, *The Fatal Dowry*; Rowe, na *Fair Penitent* (1703), revelará as possibilidades trágicas do assunto. Massinger é, realmente, o precusor da tragédia da Restauração, pelo romantismo sem emoção profunda, pelo heroísmo meramente decorativo, e – *last but not least* – pela cultura do seu estilo poético. Entre os dramaturgos ingleses é Massinger, sem ser grande poeta, um dos maiores mestres do verso. E a sua habilidade, aliás bem espanhola, na composição dramatúrgica, foi reconhecida até por um Archer.

A outra atitude possível era a negação consciente das convenções morais. Não se trata de provocação antimoralista, como em Marlowe; os dramaturgos jacobeus não eram "University wits", escreveram para o público. Mas esse público estava – ao que parece – preparado para ver no palco os horrores mais tremendos e as perversões mais abjetas, as visões infernais do pessimismo cósmico de Webster e Ford. Há nisso algo de

enigmático. Um público moderno mal suporta peças assim no palco; e a grande poesia verbal, na qual se apresentam aqueles horrores, seria hoje um dos obstáculos. Parece que o mal-estar e a angústia que geraram *Timon* e *Volpone* eram comuns na época, e isso já muito antes de Webster e Ford. O precursor de Webster e Ford, Cyril Tourneur[64], é quase contemporâneo de Shakespeare. Não sabemos quase nada da personalidade do poeta; esteve esquecido durante dois séculos, até que Lamb o redescobriu, e Swinburne, na Inglaterra, e depois Marcel Schwob, na França, o celebraram. Não está, aliás, inteiramente certa a autoria da única peça pela qual Tourneur existe para nós; mas esta é poderosíssima: *The Revenger's Tragedy*. É uma "tragédia de vingança" senequiana, como tantas outras, mas que supera a todas. O ambiente – a corte de um duque italiano, Lussurioso – é um verdadeiro inferno de seduções, adultérios, vinganças sangrentas, assassínios, e o herói, com o nome significativo de Vindice, aparece como chama viva, iluminando um mundo noturno de abjeção. Sendo já impossível a representação da peça, continua a falar-nos a eloqüência grandiosa, torrencial, de Tourneur, condensando-se nos momentos decisivos em versos epigramáticos como o famoso

"Tis well he died; he was a witch."

*The Revenger's Tragedy* é expressão de um pessimismo incurável e cínico. Eliot explicou-a bem como obra-prima única de um homem moço amargurado por uma experiência terrível e que depois se cala para sempre. O que Tourneur deixou é como que uma voz chamando do além-túmulo contra este mundo.

---

64 Cyril Tourneur, c. 1575-1626.
*The Revenger's Tragedy* (1607); *The Atheist's Tragedy* (1611).
Edição por A. Nicoll, London, 1930.
C. E. Vaughan (in: *The Cambridge History of English Literature*, vol. VI, 2.ª ed. Cambridge, 1919).
M. M. Ellis Fermor: *The Jacobean Drama*. London, 1936.
F. J. Bowers: *Elisabethan Revenge Tragedy*. Princeton, 1940.
T. S. Eliot: "Cyril Tourneur". (In: *Selected Essays*, 2ª ed. London, 1941.)

Muitas vozes noturnas assim, reunidas em coro fúnebres – eis o mundo dramático de John Webster[65]. E não há lirismo excessivo nessa definição, porque o teatro de Webster, apesar dos fortíssimos efeitos cênicos, é essencialmente lírico. É a adaptação do "teatro de horrores" italiano de Giraldi e Speroni – as tragédias de Webster passam-se na Itália renascentista – a um estado de alma lírico, em que reminiscências do Sêneca dramaturgo e do Sêneca moralista se misturam com as luzes infernais do "maquiavelismo" lendário: criaturas humanas caindo vítimas de uma política diabólica de gabinetes secretos que é o instrumento de uma ordem, ou antes, desordem, cósmica. Eis o drama barroco de Webster. No *White Devil*, Vittoria Corombona, mulher sedutora e sem escrúpulos, instiga aos piores crimes, purifica-se no processo contra ela instaurado, e cai, vítima de vingança, como heroína. Tampouco a *Duchess of Malfi* é vítima passiva: casando, contra a vontade de seus irmãos, o Duque Fernando e o Cardeal, com o mordomo Antônio, ela desafia as violências deles e do assassino Bosola, suporta o massacre de marido e filhos, desafia a loucura que lhe pretendem insuflar, e morre como um anjo.

Os críticos ingleses costumam colocar Webster ao lado de Shakespeare. Mas que significa isto? Duas tragédias de horrores, por mais poderosas que sejam, não suportam a comparação com o mundo dramático completo de Shakespeare. Em realidade, aqueles críticos só pretendem afirmar que o próprio Shakespeare não quis ou não era capaz de exprimir certos aspectos noturnos e fúnebres de alma e vida que Webster conseguiu apresentar, representando, portanto, o que falta em Shakespeare. Isto já é

---

65 John Webster, c. 1580-c. 1625.
*The White Devil or Vittoria Corombona* (1612); *The Duchess of Malfi* (1614); *Appius and Virginia* (com Heywood?; 1620); *The Devil's Law-Case* (1623).
Edição por F. L. Lucas, 4 vols., London, 1927.
R. Brooke: *John Webster and the Elisabethan Drama*. London, 1916.
C. E. Vaughan (in: *The Cambridge History of English Literature*, vol. VI, 2.ª ed. Cambridge, 1919).
E. W. Hendy: "John Webster, Playwright and Naturalist". (In: *Nineteenth Century*, janeiro de 1928.)
C. Leech: *John Webster*. London, 1951.
I. Bogard: *The Tragic Satire of John Webster*. Berkeley, 1955.

grande coisa, se bem que Webster tenha pago por isto preço elevado. As tragédias de Webster, cheias de ações violentas sem motivação psicológica, cheias de incoerências, crassas, não são dramas humanos: são coleções de cenas magníficas, cenas de horror fascinante. São dramalhões monstruosos, exibições de um sadismo torturante. O elemento humano em meio dos horrores acumulados é a poesia verbal. Webster é um dos maiores poetas da literatura universal, mas, por assim dizer, um poeta especializado em melancolia fúnebre. A posteridade escolheu bem, citando sempre, como o seu verso mais famoso, as palavras do Duque Ferdinand em face da irmã assassinada por ordem sua:

> "Cover her face: mine eye dazzle; she died young."

A alma da poesia de Webster é "pity". O dramaturgo é moralista; em suas tragédias, os horrores são conseqüências inelutáveis de atos da vontade livre ("How tedious is a guilty conscience!"). As suas criaturas caem vítimas da ambição, da crueldade, da volúpia: "We fall by ambition, blood, or lust". Mas Webster pretende – e nisto reside a novidade da sua posição moral – desculpá-las. Sente "pity" dos "friendless bodies of unburied men", transforma o monstro Vittoria em heroína angélica; desculpa tudo o que perpetraram, pelo determinismo mais angustiado:

> "My soul, like to a ship in a black storm
> Is driven, I know not whither."

As personagens de Webster estão presas em cárceres infernais – aquelas cortes de política diabólica – e a única saída parece ser a morte voluntária:

> "Death hath tem thousand several doors
> For men to take their exits."

O pensamento consolador de Sêneca, a possibilidade permanente de sair deste mundo por vontade própria, é, em Webster, um pesadelo porque não há verdadeira saída: o cosmo inteiro é um inferno.

> "…/…that which was made for man,
> The world, to sink to that was made for devils,
> Eternal darkness."

Nenhum outro poeta sentiu, nem exprimiu com tanta força, a significação cósmica que a morte individual tem para o indivíduo; embora o mundo continue, para o morto já não existe. E todos nós temos de morrer. Webster é gênio; isso justifica a justaposição. Desapareceram os últimos vestígios do imanetismo da Renascença; afirma-se em Webster, com a maior força, o pensamento da vaidade deste mundo, como se fosse um Calderón ateu. A vida é um sonho, sim, mas um pesadelo. É o último cume do teatro jacobeu.

Pela expressão, não pelo pensamento, é Webster o mais moderno dos dramaturgos jacobeus: a propósito das suas metáforas noturnas, mais de um crítico se lembrou do surrealismo. Mas isso parece depender só do assunto. Em *Appius and Virginia* (se Webster é realmente o autor desta obra), tanto a expressão como a composição têm simplicidade surpreendente, quase classicista; todos os dramaturgos jacobeus são, em certos aspectos ou momentos, precursores do teatro da Restauração. Deste modo, John Ford[66] afirma a sua posição histórica ao lado de Webster: a sua "história" inglesa *Perkin Warbeck* é uma peça regular, sem excessos; os críticos acadêmicos consideram-na sempre como a sua obra-prima. Rejeitaram, porém, as outras peças como sintomas de horrorosa decadência moral. E pelo mesmo motivo essas peças foram, por volta de 1920, muito elogiadas. O fatalismo do irresistível amor incestuoso entre irmão e irmã em *'Tis Pity She's a Whore*, e as impressionantes cenas de *The Broken Heart*, nas quais se misturam morte cruel e dança dionisíaca – definiu-os bem o próprio Ford:

---

66 John Ford, 1586-c. 1639.
*Lover's Melancholy* (1629); *'Tis Pity She's a Whore* (1633); *The Broken Heart* (1633); *The Chronicle History of Perkin Warbeck* (1634).
Edição por A. H. Bullen, 3 vols., London, 1895, e por S. P. Sherman, Boston, 1915 (incompl., com introdução importante).
W. A. Neilson (in: *The Cambridge History of English Literature*, vol. VI, 2.ª ed. Cambridge. 1919).
M. J. Sargeaunt: *John Ford*. Oxford, 1935.
G. F. Sensabaugh: *The Tragic Muse of John Ford*. London, 1946.
R. David: *Le drame de John Ford*. Paris, 1954.

"......................never yet
Incest and murder have so strangely met" –

compreende-se, enfim, o interesse febril da época da psicanálise por essas peças, que foram em nosso tempo até representadas, pela primeira vez depois do século XVII. O que não se harmoniza bem com os enredos é a língua poética de Ford, romântica, melancólica, intensa, mas não eloqüente como a de Webster – Ford é um dos poetas mais "puros" do século XVII, poeta de músicas angélicas. Defende a paixão erótica, mesmo que seja incestuosa, e esta sua atitude foi possivelmente reação contra o poder crescente do puritanismo. Mas é defesa sem rebeldia, como a língua poética revela; o título mais característico de Ford é *Lover's Melancholy*. Ford não é decadente no que diz respeito à arte dramática; naquela época de grandes dramaturgos, ele ainda é de primeira ordem. Nem é decadente no sentido em que Webster o é; não nega o mundo, mas afirma-lhe a paixão. Nem é decadente em sentido moral; as suas peças de incesto são incomparavelmente mais sérias do que as de Fletcher e Beaumont. Ao contrário, Ford exprime com seriedade o que é apenas jogo cênico nos poetas-gêmeos. Mas justamente nesse "progresso" reside a verdadeira decadência de Ford: tomando a sério o que aqueles inventaram como *thrill*, Ford admite que as convenções morais da Renascença já não existem.

Neste sentido, é Ford o último dos grandes dramaturgos ingleses. A síntese entre moral renascentista e arte barroca – base do teatro inglês – já não existia, porque o público, segundo a confissão de Middleton, mudou; já não é a massa popular, e sim uma burguesia que em breve se revoltará contra o rei aristocrático. A moral renascentista é sentida como provocação imoral. Resta só a arte barroca de construir dramas eficientes, e nesses dramas tem de prevalecer, agora, outro elemento barroco: o aristotelismo, interpretado em país protestante como simples moralismo, moralismo burguês. O representante dessa última fase é Shirley[67]: não é acaso que ele é católico, sem as

---

67 James Shirley, 1596-1666.
*Love's Cruelty* (1631); *The Traitor* (1631); *Hyde Park* (1632); *The Gamester* (1633); *The Lady of Pleasure* (1635); *The Imposture* (1640); *The Cardinal* (1641).
A. H. Nason: *James Shirley, Dramatist*. New York, 1915.
P. Radtke: *James Shirley. His Catholic Philosophy of Life*. London, 1929.
A. Harbage: *Cavalier Drama*. New York, 1936.

pretensões de propaganda religiosa que aparecem às vezes em Massinger. Nas peças de Shirley triunfa sempre a moral, e o "villain" cai vencido. Tragédias políticas como *The Traitor* e *The Cardinal* apresentam a interpretação (e a condensação) católica e burguesa daquele "maquiavelism" lendário com que o teatro barroco inglês começara. Em tudo mais, Shirley merece o elogio de Lamb: "The last of a great race." Sem profundidade, é um mestre da cena, impressionante nas tragédias, divertido em comédias como *Hyde Park* e *The Lady of Pleasure*, que precedem imediatamente a comédia da Restauração. Mesmo sem o fechamento dos teatros em 1642, o antigo teatro inglês teria acabado; mas o "moderno" – o teatro da Restauração – já estava pronto.

Entre os dramaturgos elisabetano-jacobeus, pelo menos Jonson, Middleton e Webster são de primeira ordem; e há mais algumas peças de Chapman, Heywood, Dekker, Massinger, Tourneur, Ford, que não seriam inteiramente indignas de Shakespeare. Mas há uma diferença importante: Shakespeare continua a dominar o palco inglês e o de vários países do continente, enquanto que as tentativas de representar as obras dos seus companheiros, com poucas exceções, falharam. No começo do século XIX só uma peça das antigas estava no repertório: *A New Way to Pay Old Debts*. Depois, as *reprises* de outras peças por Phelps e Carr não tiveram êxito, e o mesmo se pode dizer das tentativas de Paul Fort, Maeterlinck, Schwob e Copeau na França, Reinhart e Jessner na Alemanha. O antigo teatro inglês pertence a um tipo diverso do nosso, e a diferença é tão grande que nem sequer para as peças de Shakespeare se encontrou, até hoje, um modo perfeitamente adequado de representá-las. As obras-primas do teatro elisabetano-jacobeu sobrevivem como peças para leitura, como poemas dialogados, em virtude do poder poético dos dramaturgos. Nenhum deles foi, porém, grande poeta lírico fora do drama, e até em Shakespeare existe, como já se notou, separação estrita entre as obras dramáticas e os sonetos. Conhecendo só os dramaturgos daquele tempo, ninguém adivinharia que são contemporâneos de Donne, Herber, Herrick, Milton, Vaughan, de uma das maiores épocas da poesia lírica inglesa. Eis um problema com que a historiografia literária ainda não se ocupou. Depois da revelação da índole barroca do teatro jacobeu, certas dificuldades daquele problema deixam de existir. Mas continua a dificuldade principal: por que os dramaturgos barrocos e os poetas líricos barrocos da Inglaterra se exprimiram de maneira tão diferente que nos primeiros falta quase todo o vestígio da "metaphysical poetry", característica dos segundos? Uma solução

aproximada do problema – não se pode tratar de mais, por enquanto – será facilitada pela comparação com o Barroco contemporâneo na literatura alemã, o qual, por sua vez, não pode ser bem compreendido antes de ter-se estudado o Barroco literário holandês, do qual dependem os alemães. Em ambos os países, e ainda na Suécia, encontra-se uma forte corrente "marinista", com acessos de angústia religiosa e veleidades de poesia erótica e tragédia política. De modo que se completa, assim, o panorama do Barroco protestante.

A literatura holandesa de antes do século XVII não foi das mais importantes. A Renascença chegou tarde, como na Inglaterra, encontrando fortes resíduos medievais e mais forte mentalidade protestante. Daí resultou uma síntese[68]: burguesia medieval e desejo de representação aristocrática, inteligência erasmiana e democracia calvinista. A literatura correspondente a essa fase de evolução espiritual e social encaminha-se logo para o estilo barroco. Hooft, Bredero, Vondel começam como renascentistas; mas a obra principal de Bredero é a dramatização de um romance picaresco, Hooft passa de Petrarca a Sêneca; e Sêneca chega, como na Inglaterra, através de Garnier, ao conhecimento de Vondel, que se torna depois dramaturgo barroco. O panorama completa-se com o realismo de Cats e Asselijn: panorama de uma literatura de primeira ordem[69].

Hooft[70] é geralmente considerado como a figura mais típica da Renascença holandesa: pela cultura italiana, pelo lirismo petrarquesco

---

68 J. Huizinga: *Die holländische Kultur des 17. Jahrhunderts*. Jena, 1933.

69 G. Kalff: *Litteratuur en tooneel te Amsterdam in de zeventiende eeuw*. Haarlem, 1895.
J. A. Worp: *Geschiedenis van het drama en van het tooneel in Nederland*. 2 vols. Amsterdam, 1904/1907.

70 Pieter Cornelisz Hooft, 1581-1647.
*Afbeeldingen van Mine* (1611); *Gedichten* (1636); *Granida* (1605); *Geeraerd van Velzen* (1613); *Warenar* (1616); *Baeto* (1617).
Edições por P. Leendertz, 2 vols., Amsterdam, 1871/1875, e por W. G. Hellinge e outros, Amsterdam, 1954, segs.
G. Kalff: *Studien over de nederlandsche dichters der zeventiende eeuw*, vol. I. Haarlem, 1901.
J. Prinsen: *Pieter Cornelisz Hooft*. Amsterdam, 1922.
P. Leendertz jr.: *Uit den Muiderkring*. Haarlem, 1935.

– que é, aliás, em Hooft, muito pessoal e sincero – e pelo classicismo sereno da sua obra historiográfica. Não convém incluir nessa enumeração o drama pastoril *Granida*, por ser mais parecido com o *Pastor fido* que com o *Aminta*; nem a comédia *Warenar*, na qual o modelo, a *Aulularia*, de Plauto, não é tratado à maneira de Ariosto ou Grazzini, mas transfigurado em quadro claro-escuro à maneira de Terborch. As primeiras tragédias de Hooft acompanham o estilo de Trissino; *Baeto*, a obra capital de Hooft, é uma poderosa tragédia senequiana, com acentos de individualismo estóico. A impressão geral da obra de Hooft é de literatura culta de uma elite erudita e viajada, que cultiva um patriotismo artificial de uma liberdade moderada.

De um ponto de partida oposto chegou o gênio malogrado de Bredero[71] a um Barroco diferente. Filho de um sapateiro, tendo passado por formação clássica e erudita, Bredero voltou, em suas farsas ("Kluchten"), a ser o poeta das classes populares de Amsterdam, já com alguns traços de naturalismo violento à maneira de Caravaggio ou Brouwer. A sua obra-prima, a comédia *De Spaansche Brabander*, é uma dramatização burlesca do *Lazarillo de Tormes*; a paródia do falso aristocratismo lembra um pouco Molière, revelando o fundo burguês da civilização urbana, da qual Bredero é rebento. Mas é um filho pródigo da pequena burguesia, poeta lírico de violentos acentos eróticos e, finalmente, de profunda emoção religiosa. Mais alguns anos de vida, e Bredero teria sido um dos grandes dramaturgos barrocos: foi a sorte que coube a Vondel.

---

71 Gerbrand Adriaensz Bredero, 1585-1618.
*Moortje* (1617); *De Spaansche Brabander* (1618); *Kluchten* (1619); *Nederduytsche Rijmen* (1620); *Amoreus en Aendachtigh Groot Liedboeck* (1621); *Boertigh* (1622).
Edição por J. Knuttel, 3 vols., Amsterdam, 1918/1929.
G. Kalff: *Litteratuur en tooneel te Amsterdam in de zeventiende eeuw*. Haarlem, 1895.
H. Poort: *Gerbrand Adriaensz Bredero*. Groningen, 1918.
J. R. Prinsen: *Gerbrand Adriaensz Bredero*. Amsterdam, 1919.

Joost Van den Vondel[72] é o maior poeta da língua holandesa e um dos maiores da literatura universal. A sua obra constitui uma enciclopédia do século XVII. É o século do teatro; e Vondel é dramaturgo. Mas a sua arte é principalmente lírica, e no lirismo chegou a um classicismo que o aproxima de Milton: nas magníficas elegias *Lijkangen*, na poesia religiosa dos *Altaergeheimenissen*. Vondel não chegou sem luta a essa calma olímpica, assim como lhe custou a conversão do protestantismo sectário ao catolicismo. Precedeu a conversão vasta literatura de controvérsia política e religiosa, e os epigramas *Hekeldichten* revelam um Vondel satírico e humorístico, que a crítica acadêmica gostava de ignorar. A poesia de Vondel é, realmente, segundo a definição de Wordsworth, "emotion recollected in tranquillity". A mesma tranqüilidade serena inspirou-lhe os esplêndidos coros líricos de *Gysbreght van Aemstel* e *Lucifer*. Mas só em outro sentido se pode afirmar que todo o teatro de Vondel é lírico: apenas no drama o seu lirismo é emoção livre, capaz de exteriorizar-se e exprimir uma civilização inteira.

---

72 Joost van den Vondel, 1587-1679.

*De vorstelijke warande der dieren* (1620); *Hekeldichten* (1627); *Lijkzangen* (1633/1635); *Versheide Gedichten* (1644); *Altaergeheimenissen* (1645); *Johannes de Boetgezant* (1622); *Het Pascha* (1612); *Hierusalem verwoest* (1620); *Palamedes* (1625); *Gysbreght van Aemstel* (1637); *Maeghden* (1637); *Batavische Gebroeders* (1639); *Joseph in Egypten* (1640); *Joseph in Dothan* (1640); *Peter en Pauwels* (1641); *Maria Stuart* (1646); *De Leeuwendalers* (1648); *Lucifer* (1654); *Jeptha* (1659*); Koning David* (1660); *Adam in ballingschap* (1664); *Noah* (1667).

Edição por J. F. M. Sterck e H. W. Moller, 10 vols., Amsterdam, 1927/1934.

G. Kalff: *Litteratuur en tooneel te Amsterdam in de zeventiende eeuw*. Haarlem, 1895.

G. Kalff: *Studien over nederlandsche dichters der zeventiende eeuw*, vol. I. Haarlem, 1901.

G. Kalff: *Vondels leven*. 2.ª ed. Haarlem, 1902.

H. C. Diferee: *Vondels leven en kunstontwikkeling*. Amterdam, 1912.

A. Barnouw: *Joost van den Vondel*. Haarlem, 1926.

J. F. M. Sterck: *Het leven van Joost van den Vondel*. Haarlem, 1926.

A. Verney: *Vondels vers*. Amsterdam, 1927.

G. Brom: *Vondels geloof*. Amsterdam, 1935.

J. van de Velden: *Staat en recht bij Vondel*. Haarlem, 1939.

J. A. Nijland: *Joost van den Vondel*. Amsterdam, 1949.

O ponto de partida de Vondel é a cultura burguesa, meio medieval, das cidades holandesas. As fábulas da *Vorstelijke warande der dieren* lembram ainda o gótico "flamboyant". A cultura clássica veio-lhe da França, através de Garnier: *Hierusalem verwoest* já é uma tragédia senequiana; depois, os *Batavische Gebroeders*, tratando a mais antiga história holandesa, segundo a narração de Tácito. Neste caminho, Vondel ter-se-ia encontrado com o italianismo renascentista de Hooft; mas os amigos "humanistas" – eruditos barrocos como Vossius e Grotius – transmitiram-lhe as teorias aristotélicas, de modo que a exigência de "regularidade clássica" deu fatalmente como resultado uma poesia contra-reformista. As formas são evidentemente barrocas: a transfiguração inesquecível da paisagem holandesa em *De Leeuwendalers* é uma comédia pastoril, e *Lucifer*, a tragédia mais regular (e mais famosa) de Vondel, é, em forma dramática, comparável às epopéias heróico-religiosas da época; a influência de Vondel é evidente no *Paradise Lost*, de Milton. Do "grande Barroco" aproximou-se Vondel através de reminiscências do cristianismo medieval. No drama patriótico *Gysbreght van Aemstel*, o poeta dedica especial carinho às cenas da celebração de Natal, e os dramas bíblicos *Joseph in Egypten* e *Joseph in Dothan* têm a vivacidade do sabor popular dos mistérios medievais. Depois veio, em 1641, a conversão. Entre as obras especificamente católicas de Vondel, a mais característica é a tragédia *Maria Stuart*, de espírito contra-reformista. A conseqüência mais importante da conversão é a desistência definitiva das pretensões classicistas. Vondel chega a um barroco nacional, denso como o de Rembrandt, mas menos sombrio, mais burguês e suntuoso. Vondel não foi pensador. As profundidades que a crítica patriótica dos seus patrícios lhe atribui não se encontram em suas obras. É um grande artista do verso, da língua. As odes ao *Rynstroom*, à *Beurs van Amsterdam*, para a *Inwyding van't tandhuys*, ao *Zeetriomf der Vrye Nederlanden* são os maiores monumentos da grandeza política, civil e econômica dos Países-Baixos no século XVII, e a tragédia bíblica *Jephta* é a maior expressão do espírito religioso da nação. Vondel não mantinha esse grande estilo. *Adam in ballingschap* tem algo de bucólico, e *Zungchin*, tragédia chinesa, ideada como obra de extensão do tragicismo clássico a assuntos remotos no espaço, já é uma chinesice

à maneira do Rococó. Os 90 anos de vida de Vondel acompanham um século de civilização européia.

Vondel é uma síntese. Os poetas menores do seu século desenvolvem aspectos parciais da sua obra; são, em geral, de valor apenas histórico. Huygens[73], poeta diletante, marinista e epigramático, transfigura os arredores de Haia em vale arcádico; é o lado classicista de Vondel. Antonides Van der Goes[74], o panegirista retórico de Amsterdam e do seu *Ijstroom*, é discípulo direto de Vondel, mas imitando-lhe só os aspectos exteriormente barrocos da obra. O realismo satírico do mestre ressurge, com surpresa geral, em Thomas Asselijn[75]: a sua comédia *Jan Klaasz*, farsa do amante, disfarçado em criada que os pais da moça encarregam de vigiá-la – com todas as conseqüências – é o desmentido enérgico do puritanismo, como que dizendo: isso também é holandês. Mas a preocupação mais profunda da época é a religião. Vondel é, antes de tudo, um grande poeta religioso. Notáveis poetas religiosos são Camphuysen, Revius e Luyken[76]. O maior é Dullaert[77], e este é, enfim, um grande poeta, um dos maiores do século. Os *Christus Sonnetten* e a poesia fúnebre *Aan mijn uitbrandende kaerse* seriam dignos de Donne, se não fossem poesia mais pura, mais íntima, numa língua metafórica na qual os simbolistas holandeses de 1880 reconhecerão os seus próprios

---

73 Constantin Huygens, 1596-1687.
*Batava Tempe of 't Voorhout van 's Gravenhage* (1621); *Daghwerck* (1639); *Tryntje Cornelis* (1653); *Cluyswerck* (1683).
G. Kalff: *Studien over de nederlandsche dichters der zeventiende eeuw*, vol. II. Haarlem, 1901.

74 Antonides Van der Goes, 1647-1684.
*Ijstroom* (1671); tragédia *Sinai* (1674).

75 Thomas Asselijn, c. 1620-1701.
*Jan Klaasz of de gewaande dienstmaagt* (1682), etc.
Edição por N. A. Cramer, Zwolle, 1900.
J. Van Vloten: *Het Nederlandsche Kluchtspel*, vol. III. Haarlem, 1881.

76 Cf. “Renascença cristã: a Reforma”, notas 50, 51 e 52.

77 Heiman Dullaert, 1636-1684.
*Gedichten* (publ. 1719).
J. Wille: *Heiman Dullaert*. Zeist, 1926.

ideais já realizados. Mas convém observar que Asselijn foi lançado ao ostracismo e Dullaert esquecido, ao passo que a nação considerou, durante dois séculos, como alta poesia as obras de Jacob Cats[78], moralizador insuportável e trivial. Sua obra é o breviário da gente menos poética do mundo. Em forma epigramática, embora sem *esprit* algum, voltara o espírito didático da burguesia medieval. O Barroco holandês é apenas forma artística; serviu para substituir uma Renascença que não chegara ao pleno desenvolvimento, pela intervenção da Reforma. E – excetuando-se Bredero e Vondel – mero classicismo barroco.

Em todo o caso, o resultado foi uma poderosa literatura nacional; nos países protestantes, a introdução do estilo barroco é continuação direta da Renascença internacional interrompida ali pela Reforma. Trata-se de algo como uma "Contra-Reforma protestante".

No mesmo sentido, o modelo do sueco Stjernhjelm[79], poeta barroco, é Ronsard. A pretensão de criar um Barroco nacional inspira a Dahlstjerna[80], marinista autêntico, tradutor do *Pastor fido* para a língua sueca. O seu panegírico à morte do rei Carlos XI, *Kungaskald*, com os lamentos das quatro "classes" ou "ordens" do reino perante o ataúde do monarca, é uma grande "máquina" barroca, comparável às impressionantes esculturas do gênero das de Bernini, que os escultores italianos criaram naquela época para as capelas reais das capitais nórdicas. Mas no canto bélico *Goeta-Kaempavisa*, celebrando as vitórias do rei Carlos XII sobre os russos, volta Dahlstjerna aos sons rudes da poesia popular,

---

78 Jacob Cats, 1577-1660.
*Houwelijck* (1625); *Spiegel van den ouden en nieuwen Tijd* (1632).
G. Derudder: *Cats, sa vie et ses oeuvres*. Calais, 1898.
G. Kalff: *Cats*. Haarlem, 1901.

79 Göran Stjernhjelm, 1593-1672.
*Hercules* (1653). – Edição das obras por J. Nordström e P. Wieselgren. Stockholm, 1924.
J. Nordström: *Göran Stjernhjelm*. 2 vols. Stockholm, 1924.
A. Friberg: *Den svenske Heracles*. Stockholm, 1945.

80 Gunno Eurelius von Dahlstjerna, 1661-1709.
Edição por E. Noreen, 2 vols., Stockholm, 1920/1928.
M. Lamm: *Dahlstjerna*. Stockholm, 1946.

medieval. Finalmente, os *Sonetos sobre a Paixão*, do islandês Petursson[81], uma das obras mais poderosas do século XVII, expressão de profundas experiências religiosas em versos herméticos, artificialíssimos, são considerados obra capital do Barroco protestante; mas pelo menos uma parte daqueles artifícios é volta às formas complicadas da poesia escáldica da Idade Média. Em toda a parte o Barroco protestante, bem barroco, desempenha funções da Renascença, que falhara nesses países: desenvolve as línguas nacionais e prepara literaturas nacionais.

O século XVII é a época mais negra da história alemã: a da Guerra de Trinta Anos, da qual resultou a destruição material completa do país e, por muito tempo, o fim da sua civilização. O *Simplicissimus*, de Grimmelshausen, é o panorama perfeito, sem reticências, da época, e a historiografia literária teimou, durante muito tempo, em declará-lo o único documento digno de nota da literatura alemã do século. Os poetas e escritores alemães contemporâneos de Grimmelshausen são muito diferentes: marinistas, traduzindo Tasso e Guarini, cantando angústias místicas e amores obscenos, escrevendo tragédias artificiais à maneira de Sêneca e Vondel, e tudo isso em linguagem "gongórica", bombástica – de modo que o século XVII parecia o século perdido da literatura alemã. A crítica do século XIX mediu essa época com os critérios da literatura classicista e popular ao mesmo tempo, do século XVIII, de Goethe e Schiller. Só percebeu, no século XVII alemão, artificialismos da pequena elite aristocrática da Silésia barroca, italianizada e hispanizante, insensível aos sofrimentos do povo. Grimmelshausen, porta-voz do povo, só ele teria salvo a honra da literatura alemã do século XVII. Eis a opinião corrente, até há mais ou menos 50 anos.

Não pode haver nada de mais inexato. O realismo documentário é apenas um dos aspectos da obra de Grimmelshausen: no seu romance picaresco prevalecem elementos de estoicismo barroco e reminiscências do cristianismo gótico, e o "porta-voz do povo" não desdenhou escrever romances heróico-galantes com muita erudição antiquária – *Der Keusche Joseph,*

---

81 Hallgrimur Petursson, 1614-1674.
*Passiusálmar* (1666).
Edição por G. Thomsen, 2 vols., Rejkjavik, 1887/1890.
M. Jónsson: *Hallgrimur Petursson*. 2 vols. Rejkjavik, 1947.

*Proximus und Lympida* – bem à maneira dos romancistas barrocos Zesen, Buchholtz e Ziegler. E estes, assim como Grimmelshausen, também não são aristocratas. Entre os poetas alemães do século XVII há pouca aristocracia. Quando muito, são membros da alta burocracia, enobrecidos em recompensa de bons serviços. São juízes, altos funcionários e pastores protestantes, quer dizer, intelectuais burgueses. Conhecedores das literaturas estrangeiras, particularmente da italiana e da holandesa, e contaminados, literariamente, pelo Barroco contra-reformista e jesuítico dos seus vizinhos imediatos, dos alemães católicos, aqueles poetas adotam, sem hesitações, o estilo marinista do Barroco internacional; imbuídos de forte sentimento patriótico, doeulhes o atraso vergonhoso da civilização na sua pátria devastada, a grosseria da língua, a literatura bárbara, meio medieval; desejavam ficar à altura da época no estrangeiro. Até que ponto eles conseguiram esse fim, é outra questão. Mas é certo que o Barroco protestante na Alemanha é dos mais típicos: angústia mística e erotismo obsceno, tragédias senequianas e naturalismo popular – essas antíteses dialéticas já são bem conhecidas. Ou antes, tornaramse internacionalmente conhecidas graças à renovação do estudo da literatura barroca alemã[82]. Fenômenos importantes, como a fusão do estilo senequiano da tragédia com o "maquiavelismo" lendário, foram primeiramente descobertos em obras alemãs do século XVII; toda a interpretação nova do Barroco originou-se naqueles estudos. E entre muitos documentos de alto interesse histórico descobriram-se inesperadamente obras de grandes poetas.

Em conseqüência do malogro parcial da Reforma luterana – metade da Alemanha foi recuperada pelo catolicismo e a outra metade desunida pelo sectarismo – a nova língua alemã, a de Lutero, não conseguiu conquistar a nação inteira. Ao contrário, recomeçou o processo do desmembramento em dialetos regionais. Os cultos preferiam escrever em latim, e a língua alemã, abandonada ao sabor dos incultos, tornou-se outra vez grosseira, incapaz

82 S. Filipponi: *Il Marinismo nella letteratura tedesca*. Firenze, 1910.
H. Cysarz: *Deutsche Barockdichtung*. Leipzig, 1924.
W. Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Berlin, 1928.
H. Cysarz: *Barocke Lyric*. 3 vols. Leipzig, 1937. (Antologia com importante introdução.)
A. Schoene: *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*. Muenchen, 1963.

de expressão literária. A reação contra esse estado de coisas iniciou-se com a fundação dos "Sprachgesellschaften", "sociedades literárias" para melhorar a língua e promover boas traduções. O programa dessas sociedades inclui, em germe, o preciosismo marinista e a imitação do Barroco estrangeiro. A única figura literária importante que surgiu dessas ambições foi Martin Opitz[83], tradutor de Sêneca, poeta pastoril e religioso, autor de um livro teórico *Buch von der deutschen Poeterey*, em que ensinou aos poetas alemães os conceitos e regras da poética aristotélica e os metros latinos e italianos. Não sendo grande poeta, foi Opitz uma das personalidades medíocres que, pela cooperação de circunstâncias, fizeram história. A sua pretensão foi tornar clássica a literatura alemã; escolhendo os seus modelos na Holanda contemporânea, tornou-a barroca, e não lhe perdoaram isso os classicistas do século XVIII, declarando-o pedante inepto. Mas o seu mérito histórico de fundador da literatura alemã moderna ressalta com evidência cada vez maior.

Opitz era silesiano; e quase todos os poetas alemães importantes do século XVII foram silesianos. A circunstância é digna de nota. Na Silésia, protestantes e católicos viviam misturados, e aqueles poetas, funcionários burocráticos de cortes e cidades protestantes, juristas de formação latina, abriram-se com certa facilidade à influência dos vizinhos católicos de formação jesuítica, barroca. Mas havia também na Silésia um folclore muito vivo – a Silésia é um dos centros do *lied*, da canção popular – e havia um forte movimento místico, talvez conseqüência da mistura dos silesianos com sangue eslavo. Eis as raízes da literatura barroca alemã.

O aspecto popular é representado por Paul Fleming[84], o primeiro poeta lírico notável de língua alemã depois da Idade Média. Em formas "modernas", quer dizer, do barroco italiano, mas conservando sempre a simplicidade e sinceridade da poesia popular, Fleming exprimiu uma alma

---

83 Martin Opitz von Boberfeld, 1597-1639.
*Zlatna* (1623); *Buch von der deutschen Poeterey* (1624); *Teutsche Poemata* (1624).
F. Gundolf: *Martin Opitz*. Muenchen, 1923.

84 Paul Fleming, 1609-1640.
*Geist-und Weltliche Poemata* (1651).
H. N. Staden: *Fleming als religiöser Lyriker*. Stade, 1908.
T. Witkowski: *Paul Fleming und sein Kreis*. Leipzig, 1909.
H. Pyritz: *Paul Flemings deutsche Liebeslyrik*. Leipzig, 1932.

rica: rica em amor e patriotismo, religiosidade e estoicismo. Morreu moço; mas só a imperfeição da língua o impediu de tornar-se grande poeta, consideração que também se aplica ao vigoroso poeta erótico Stieler[85]. Neste caso já não se encontra – uma geração depois – Hofmannswaldau[86], o representante mais perfeito do marinismo alemão; menos sincero do que Fleming, porém maior artista. O tradutor do *Pastor fido* é o mais artificial de todos os poetas alemães, um *virtuose* de sintaxe complicada e metáforas abstrusas, hipócrita de emoções religiosas, sincero apenas quando erótico, envolvendo em ritmos irresistivelmente musicais a obscenidade. Mas ali estava realizado o que Opitz desejara, e após a desmoralização do Barroco alemão pelos classicistas a poesia alemã precisava de mais de um século para chegar outra vez a semelhante cultura da forma.

As duas correntes reúnem-se em Andréas Gryphius[87], e eis um autêntico poeta, mesmo um grande poeta. A historiografia literária an-

---

85 Caspar Stieler, 1632-1707.
*Die geharnischte Venus* (1660).
Edição por Th. Raehse, Halle, 1888.
A. Koester: *Der Dichter der Geharnischten Venus*. Leipzig, 1897.

86 Christian Hofmann von Hofmmanswaldau, 1617-1679.
*Deutsche Uebersetzungen und Gedichte* (1679); *Des Herrn von Hofmannswaldau und anderer Deutschen auserlesene Gedichte* (edit. por B. Neukirch, 1697).
Edição (incompl.) por F. P. Greve, Leipzig, 1907.
J. Ettlinger: *Hofmann von Hofmannswaldau*. Halle, 1891.
L. Olschki: *G. B. Guarinis Pastor Fido in Deutschland*. Leipzig, 1908.
R. Ibel: *Hofmann von Hofmannswaldau*. Berlin, 1928.

87 Andreas Gryphius, 1616-1664.
*Sonn-und Feiertagssonnette* (1639); *Kirchhoffsgedancken* (1656); *Cardenio und Celinde* (1648); *Leo Armenius* (1650); *Carolus Stuardus* (1657); *Papinianus* (1659); *Horribilicribrifax* (1663); *Die gelibte Dornrose* (1663).
V. Mannheimer: *Die Lyrik des Andreas Gryphius*. Berlin, 1904.
W. Harring: *Andreas Gryphius und das Drama der Jesuiten*. Halle, 1908.
F. Gundolf: *Andreas Gryphius*. Heidelberg, 1927.
W. Fleming: *Das schlesische Kunstdrama*. Leipzig, 1930.
J. Ruettenauer: *Weltangst und Erlösung in den Gedichten von Gryphius*. Leipzig, 1940.
E. Lunding: *Das schlesische Kunstdrama*. Kjoebenhavn, 1940.
H. Powell: Introdução da edição crítica de *Carolus Stuardus*. Leicester, 1955.

tiga, hostil ao Barroco, lamentou, em Gryphius, os conceitos marinistas na poesia religiosa, a desfiguração da canção luterana eclesiástica pelo estilo artificial da moda; só eram apreciadas as suas comédias, o *Horribilicribrifax*, sátira plautina contra os pedantes, e a *Gelibte Dornrose*, comédia pastoril, realista, em dialeto silesiano, como de um Hauptmann do século XVII. Gryphius era realista quando se tratava de ver, de olhos bem abertos, a miséria deste mundo; as devastações e sofrimentos trazidos pela guerra crudelíssima arrancaram-lhe alguns dos seus sonetos mais sentidos (*Thraenen des Vaterlands Anno 1636*), confirmando-o na sua profunda melancolia, já próxima da loucura religiosa. A imaginação de Gryphius estava povoada de cemitérios e decomposição, demônios e anjos-mensageiros do Juízo Final; está claro que essa mentalidade apocalíptica não se podia exprimir nas palavras e metros simples da canção popular. Em compensação, Gryphius é o mais profundo ou pelo menos o mais profundamente emocionado poeta religioso de língua alemã, poeta da vida deste mundo, de visões calderonianas da "vida como sonho, perturbado pela angústia":

> ".........und was sind unsre taten,
> Als ein mit herber angst durchaus vermischter traum?"

A mesma angústia de "vida es sueño" domina a sua tragédia fantástica *Cardenio und Celinde*, antigamente considerada a melhor das suas peças, porque livre dos conceitos políticos que irritaram os críticos "liberais" nas outras tragédias. Pois como pôde o poeta protestante defender, em *Carolus Stuardus*, o rei absolutista e catolizante, degolado pelos puritanos? Que sentido tinha a representação dos horrores da corte imperial de Bizâncio, em *Leo Arminius*? Gryphius traduziu e imitou Vondel, e parte das suas inegáveis falhas dramatúrgicas provém da contradição entre a forma classicista do modelo e o conteúdo barroco do seu pensamento. Gryphius é um dramaturgo jacobeu, e não dos menores. O seu verdadeiro modelo, através de Vondel, é Sêneca, e os horrores acumulados nas suas tragédias são conseqüência de seu pensamento dramático-político, que não é outro senão aquele "maquiavelismo" lendário, com os seus tiranos, mártires e vilãos diabólicos, criaturas de um pessimismo político e cósmico. Calmando a sua angústia pela vontade de

resignação estóica, aliando à dramaturgia senequiana a filosofia senequiana, realizou Gryphius a sua maior tragédia: *Papinianus*, a tragédia do jurisconsulto romano que morre como mártir da resistência contra o despotismo. A grande emoção retórica, nesta peça, explicar-se-ia como autodramatização do poeta-jurisconsulto, que transfigura a sua própria condição. *Papinianus* não é de todo indigno de Massinger ou até de Webster. No entanto, e apesar dos grandes elogios que a crítica inglesa moderna consagra ao teatro de Gryphius, sua verdadeira grandeza reside na poesia lírica.

Quase caricatura, porém ainda poderosa, da dramaturgia de Gryphius, é a de Lohenstein[88], possesso de visões sexuais e fúnebres e de erudição enciclopédica; pelo menos a sua *Sophonisbe* é impressionante versão barroca do assunto que serviria aos experimentos renascentistas de Trissino. A literatura alemã do século XVII seria, então, uma das expressões mais típicas do Barroco. A sua revalorização deve-se ao novo entusiasmo por esse estilo; mas o ponto de partida e o resultado não são fatalmente idênticos. A mentalidade barroca dessa literatura está tão fora de dúvida como a expressão marinista. O problema, porém, reside na função histórica do Barroco protestante. Cysarz salientou a base social da literatura silesiana do século XVII nos círculos de intelectuais burgueses, a pretensão de criar uma língua culta de elite, o zelo em traduzir modelos estrangeiros, a escolha desses modelos nas literaturas neolatinas e na literatura latinizada da Holanda: todos esses elementos são característicos da Renascença. Os países protestantes – a Alemanha e a Holanda em primeira linha – não tiveram verdadeira Renascença, porque a Reforma interrompeu a evolução. O Barroco protestante tem a função histórica de substituir a Renascença falhada, recuperar o tempo perdido. Aos críticos do século XIX o malogro desse experimento parecia

---

88 Daniel Casper von Lohenstein, 1635-1683. (Cf. "Pastorais, epopéias, epopéia herói-cômica e romance picaresco", nota 57.)
*Agrippina* (1665); *Sophonisbe* (1680); *Ibrahim Bassa* (escr. 1653, publ. 1685); *Der grossmuetige Feldherr Arminius* (1689/1690).
W. Martin: *Der Stil in den Dramen Lohensteins*. Leipzig, 1927.
E. Lunding: *Das schlesische Kunstdrama*. Kjoebenhavn, 1940.

explicado pelo caráter aristocrático daquela literatura, sem raízes no povo, produzindo só artifícios. Na verdade, dá-se o contrário. Essa "Renascença" atrasada foi perturbada e desviada pela intervenção de resíduos populares, ainda vivos, do espírito gótico e do cristianismo protestante. Mas criou-se, assim, uma síntese precária, que forneceu aos literatos cultos a possibilidade de se exprimirem igualmente na poesia individual, lírica, e na poesia coletiva do teatro.

Seria esta a solução do problema da coexistência de uma dramaturgia barroca popular e de uma poesia lírica, barroca e aristocrática – independentes e separadas – na Inglaterra. Ao Barroco aristocrático e contra-reformista corresponde, na Inglaterra, a "metaphysical poetry"; e convém notar que os "cavalier poets" monarquistas, partidários dos Stuarts, simpatizaram com o catolicismo; que Donne era católico nato; que Herbert pertenceu à ala catolizante do anglicanismo; que Crashaw se converteu ao catolicismo. Este Barroco autêntico não teve base popular na Inglaterra, e, por isso, não encontrou expressão teatral, não tem dramaturgos. O católico Massinger também não fala a língua dos "metaphysical poets", porque o seu público não a teria compreendido. Mas à síntese precária de elementos cultos e populares no Barroco protestante alemão-holandês corresponde a síntese mais perfeita do teatro elisabetano-jacobeu e mais uma outra coisa: a poesia lírica classicista. Nas literaturas neolatinas, a poesia barroca é acompanhada por uma reação classicista, a dos Chiabrera, Argensola, Malherbe. Na Inglaterra, a poesia classicista do século XVII é a expressão dos intelectuais burgueses e protestantes, puritanos de formação latina assim como os poetas-burocratas da Silésia. Mas dispõem de uma língua madura, culta; entre eles nasceu um Milton, um Marvell.

Essas conclusões explicam suficientemente a separação entre o teatro elisabetano-jacobeu e a "metaphysical poetry", e a existência, ao lado desta última, de uma poesia classicista-puritana. A explicação por analogia, do caso alemão, não é descabida: existem relações entre os dois países, se não literárias, pelo menos filosófico-religiosas, capazes de influir na evolução literária. A "metaphysical poetry" não é realmente metafísica no sentido moderno da palavra; é retórica e religiosa, mistura que se encontra também em certas expressões místicas; e o ambiente

místico da "metaphisical poetry" foi criado por influências continentais.

A grande expressão da mística barroca alemã é Johannes Scheffler[89], geralmente chamado "Angelus Silesius", pseudônimo sob o qual publicou o *Cherubinischer Wandersmann*. Um anjo é ele realmente, um mensageiro de outros mundos que o poeta encontrara nas profundidades da alma humana. Na própria alma ficam o céu e o inferno de Angelus Silesius; o nascimento de Cristo, a Paixão de Gólgota e o Juízo Final são acontecimentos de toda a hora no "foro íntimo" e a doutrina ortodoxa da "imitatio Christi" transforma-se, para o jesuíta silesiano, em identificação perfeita, em união mística. A forma pela qual Scheffler se exprime é o epigrama; a sua poesia enquadra-se na epigramática e emblemática barrocas, que Quarles já adaptara ao pensamento religioso. Scheffler gosta de inversões e *enjambements* complicados, de metáforas surpreendentes, de trocadilhos espirituosos, e, contudo, essa arte intelectual exprime emoções profundas, realiza versos, infelizmente intraduzíveis, mas inesquecíveis como estes que dizem: que estaríamos perdidos para sempre, se o Cristo tivesse apenas nascido em Belém e não também em nós; e que a cruz só nos salvará, se não apenas erigida em Gólgota, mas também em nós:

"Waer' Christus tausendmal in Bethlehem geboren,
Und nicht in dir, du waerst doch ewiglich verloren.
Das Kreuz auf Golgatha kann dich nicht von dem Bösen,
So es nicht auch in dir wird aufgericht', erlösen."

As fontes da mística de Scheffler constituem objeto de controvérsias. Além da disposição mística do povo silesiano, meio eslavo,

---

89 Johannes Scheffler, 1624-1677.
*Der cherubinische Wandersmann von Angelus Silesius* (1657), etc.
Edição por H. L. Held, 3ª ed., 3 vols., Muenchen, 1951.
G. Ellinger: *Angelus Silesius*. Berlin, 1927.
H. Plard: *La mystique d'Angelus Silesius*. Paris, 1943.
E. Spoerri: *Der Cherubinische Wandersmann als Kunstwerk*. Zuerich, 1947.

ao qual o "Angelus Silesius" pertencia, trata-se de saber se ele se tornou místico antes ou depois da sua conversão ao catolicismo e ingresso na Companhia de Jesus. Os estudiosos jesuítas opinam em favor da segunda hipótese e apontam, como mestre de Scheffler, o místico Maximilianus Sandaeus († 1656). Outros lembram o silesiano Valentin Weigl (1533-1588), um dos últimos rebentos do movimento sectário da época da Reforma, observando-se que do grupo weigeliano surgiu o outro grande místico silesiano, Jacob Boehme[90], o sapateiro de Goerlitz que os pastores luteranos perseguiram cruelmente, o pensador poderoso que colocou a origem do bem e do mal no seio da divindade, do "Urgrund". A dialética religiosa de Boehme exerceu profunda influência sobre os românticos: Schelling, Novalis, Tieck, Adam Mueller, na Alemanha; Coleridge e Shelley, na Inglaterra. Na Alemanha, Boehme foi uma descoberta dos românticos; na Inglaterra existia uma tradição boehmiana, muito mais antiga. Blake era boehmiano, e antes dele o sectário William Law; e no século XVII estavam os escritos de Boehme bastante divulgados entre os ingleses. Newton foi grande admirador de Boehme, conheceu-lhe a mística em Cambridge, onde Cudworth e Henry More, os chamados "Cambridge Platonists", cultivaram um platonismo místico. Milton não menciona o nome de Boehme; mas a sua influência é evidente na *Doctrina Christiana*. Pensamentos ou antes sentimentos boehmianos encontram-se nos "metaphisical poets" Vaughan e Traherne. A filosofia de Boehme faz parte do ambiente espiritual em que a "metaphysical poetry" floresceu.

Mas a mística não é o centro do fenômeno complicado daquela poesia que constitui hoje o objeto dos estudos mais assíduos da crí-

---

90 Jacob Boehme, 1575-1624.
*Aurora oder Morgenroete im Aufgang* (1612); *Beschreibung der drei Prinzipien goettlichen Wesens* (1619); *Mysterium Magnum* (1623); etc.
Edição por K. W. Schiebler, 3ª ed., 7 vols., Leipzig, 1922.
P. Hankanner: *Jacob Boehme, Gestalt und Gestaltung*. Bonn, 1924.
A. Koyré: *La philosophie de Jacob Boehme*. Paris, 1929.

tica literária anglo-americana[91]. Os "metaphysical poets" são, em geral, representantes da "via media" anglicana, são catolizantes; alguns entre eles, até se converteram ao catolicismo romano; por isso mesmo pertencem ao mais autêntico Barroco. Mas são ingleses. Certo realismo empirista não lhes é alheio; e à erudição medieval, escolástica, aliam os primeiros conhecimentos da filosofia de Bacon, da astronomia de Copérnico, da física de Galileu, da fisiologia de Harvey. Doutrinas aristotélicas sobre a alma e a teoria da circulação do sangue misturam-se de maneira inquietante, produzindo nova ambigüidade além da ambigüidade religiosa da "via media" entre protestantismo e catolicismo. E isso não é tudo. A alteração dos conceitos morais da Renascença, já evidente em dramaturgos como Middleton e Ford, produz o erotismo violento e obsceno dos "cavalier poets" como Carew, Suckling e Lovelace, inspira naturalismo erótico ao poeta sacro Donne; é responsável pelo evasionismo dos Herbert e Vaughan. Mas esse evasionismo tem mais uma fonte: os "metaphysical poets" são contemporâneos de graves crises sociais, da guerra civil dos puritanos contra a monarquia e da ditadura republicana de Cromwell. O erotismo dos "cavalier poets" que se batem pela causa perdida do rei Carlos I, o verdadeiro entusiasmo de Donne e Thomas Browne pelas coisas fúnebres, o ascetismo de Herbert, a mística transcendental de Crashaw e Vaughan, a retirada de Walton para a pesca à linha fora da cidade – são formas diferentes de evasão, atitudes ambíguas que podem ser fontes de grande poesia.

---

91 E. Dowden: *Puritans and Anglicans. Studies in Literature*. London, 1900.
B. Wendell: *The Temper of the Seventeenth Century in English Literature*. Boston, 1904.
H. C. White: *The Metaphysical Poets*. New York, 1936.
H. J. C. Grierson: *Cross-Currents in English Literature of the 17th Century*. London, 1949.
Cl. Brooks: *Modern Poetry and the Tradition*. Chapel Hill, 1939.
T. Spencer e M. van Doren: *Studies in Metaphysical Poetry*. New York, 1939.
T. S. Eliot: "The Metaphysical Poets". (In: *Selected Essays*. 2.ª ed. London, 1941.)
W. Sypher: "The Metaphysicals and the Baroque". (In: *Partisan Review*. Winter, 1944.)
C. V. Wedgwood: "Poets and Politics in Baroque England". (In: *Penguin New Writing*, 1944.)

A arma poética com que os "metaphysical poets" dominam as dificuldades da sua condição humana é a inteligência; o termo técnico da época é *wit*. Pela inteligência engenhosa conseguem a transformação das visões místicas em metáforas naturalistas, tomadas ao mundo sensível, e a retransformação dos sentimentos eróticos em alusões metafóricas, tomadas ao mundo religioso. Daí o marinismo e o gongorismo das suas expressões que os tornou tão antipáticos aos classicistas do século XVIII e tão incompreensíveis aos críticos do século XIX. Por volta de 1800, Hazlitt confessa que não os conhece; e por volta de 1900 existem manuais da literatura inglesa nos quais o nome de Donne não aparece. Se essa antipatia ainda persiste em certos círculos acadêmicos, a expressão "metaphysical poetry" é, em parte, responsável por ela. É uma expressão equívoca. Não são poetas filosóficos, não metrificam doutrinas metafísicas. Dryden, que, segundo parece, inventou a expressão, só pretendeu afirmar que aqueles poetas oferecem análises psicológicas do sentimento erótico; e a psicologia foi considerada, então, como parte da metafísica. Em Samuel Johnson, a expressão já é pejorativa: chama ele "metaphysical" às metáforas barrocas, à junção violenta de expressões naturalistas e às vezes científicas com sentimentos místicos ou amorosos. Aos críticos românticos e realistas do século XIX, acostumados a uma poesia sentimental e de afirmações "sérias", aquela poesia intelectualista era ainda mais inacessível. A "high seriousness" de Matthew Arnold era incompatível com a ironia dos "metaphysical poets", conscientes de que os símbolos da poesia exprimem estados da alma e não verdades absolutas; e por isso, eram considerados "insinceros". A mistura de estilo coloquial e sutileza metafórica, retórica eclesiástica e naturalismo obsceno só começou a desemaranhar-se pela análise histórica: como efeito da desilusão da época jacobéia a respeito das ilusões da Renascença; como reação psicológica, cada vez mais sutil e lembrando as distinções escolásticas dos poetas provençais, contra o realismo despreocupado da Renascença. A análise científica das razões históricas, iniciada por Gosse, não foi suficiente para compreender a "metaphysical poetry", condenada e esquecida. Só a época seguinte à Primeira Guerra Mundial – a época das desilusões políticas e sociais, dos movimentos místicos e da psicanálise – se encontrava em estado de alma parecido, e criou, por isso, uma poesia semelhante: compreendeu o Barro-

co, e o Barroco inglês, reconhecendo-o como uma das maiores épocas da poesia inglesa[92]. Desde então, o nome de Donne está inscrito ao lado do nome de Shakespeare – não como igual dele, mas em detrimento da glória de Milton. Mas logo começa a esboçar-se uma reação. Em contraposição a T. S. Eliot, nota-se que a admiração a Donne e a admiração a Milton não são incompatíveis[93], o classicista representa outro aspecto do idolatrado Barroco. E o nome do "metaphysical poet" classicista e puritano barroco Marvell, hoje já objeto de admirações unânimes, serve como sinal de reconciliação.

Grierson, organizando a sua famosa antologia dos "metaphysical poets", incluiu, naturalmente, Marvell, excluiu o classicista pós-elisabetano Herrick, e escolheu de Milton só duas poesias barrocas da mocidade. No que respeita aos começos, a distinção entre poetas renascentistas e poetas barrocos não é muito fácil. Pois as metáforas tão típicas dos "metaphysicals" já se encontram nos poetas elisabetanos[94]; a evolução se realizou sem solução de continuidade. Existem precursores, dos quais o mais importante é William Drummond of Hawthornden[95]. Esse poeta renascentista é o único do século XVII que dispõe dos acordes serenos de Sidney e Spenser; uma ode como "Phoebus arise!...", um madrigal como "Like the Idalian queen", e os sonetos religiosos, parecem escritos sob o céu da Itália; a sua

---

92 E. Gosse: *The Jacobean Poets*. London, 1894.
M. Praz: *Secentismo e marinismo in Inghilterra*. Firenze, 1925.
G. Williamson: *The Donne Tradition. English Poetry from Donne to Cowley*. Cambridge, Mass., 1930.
H. J. C. Grierson: *Metaphysical Lyrics and Poems of the Seventeenth Century*. 4.ª ed. Oxford, 1936.
H. C. White: *The Metaphysical Poets. A Study in Religious Experience*. New York, 1936.
R. L. Sharp: *From Donne to Dryden*. Durham, N. C., 1955.

93 E. M. W. Tillyard: *The Metaphysicals and Milton*. London, 1956.

94 R. Tuve: *Elizabethan and Metaphysical Imagery*. Chicago, 1948.

95 William Drummond of Hawthornden, 1585-1649.
*Flowers of Sion* (1623); *Poems* (1656).
Edição por L. E. Kastner: 2 vols., Manchester, 1913.
A. Joly: *William Drummond of Hawthornden*. Lille, 1935.

famosa expressão "uncreate beauty, all-creating love" é o credo de um neoplatônico que lera Leone Ebreo. Mas o céu azul e de ouro do soneto "Marvell of Incarnation" lembra as decorações pomposas de Góngora, e o fim niilista ("....dissolve in nought") de uma poesia sobre "this life" revela outro estado de espírito: o poeta no seu castelo na solidão da Escócia sonhava apenas com a Itália; e quando acordou, em meio da guerra civil, soube apenas responder como o seu "Saint John Baptiste, the last and greatest Herald of Heaven's King": "Repent!" Por trás de uma linguagem maravilhosamente clara, é Drummond um poeta fantástico, o primeiro dos muitos ingleses excêntricos que, como Swift e Landor, pareciam classicistas. O primeiro que domina plenamente a nova linguagem poética é Aurelian Townshend[96], redescoberto só em nosso tempo, poeta erótico e espirituoso; pelo menos em uma poesia, para a qual T. S. Eliot chamou a atenção, "A Dialogue betwixt Time and a Pilgrime", as suas antíteses engenhosas se aproximam da profundidade, mas sempre com aquela graça que distingue da metafísica toda a "metaphysical poetry". Esta graça é o apanágio particular dos "cavalier poets", "bon-vivants" devassos e partidários belicosos dos Stuarts contra os puritanos; assim os "cavalier poets" lembram e conhecem a Pléiade francesa. São poetas meio renascentistas, quer dizer, de uma "Renascença anglicana", o que já é uma das definições possíveis do Barroco inglês.

Os "cavalier poets" são também aristocratas alegres, acostumados a viver com o povo: últimos representantes da "Merry Old England", e certamente os últimos "habitués" apaixonados dos teatros; ao mesmo tempo, são tão sutilmente espirituosos como os "metaphysical poets", e, assim como estes, dignam-se, de vez em quando, escrever poesia "divina", hinos ao Deus do outro amor e da Igreja anglicana. As vidas dos "cavalier poets" são comparáveis aos *double plots* do teatro elisabetano-jacobeu: e esta comparação pretende revelar, enfim, a analogia secreta entre o teatro e a poesia do Barroco inglês: ao *double plot* do teatro corresponde a ambigüidade da "metaphysical poetry".

---

96 Aurelian Townshend, c. 1583-c. 1643.
*Poems and Masks*, edit. por E. K. Chambers, Oxford, 1912.

O primeiro dos "cavalier poets" e talvez o maior entre eles é Thomas Carew[97]. Todo o mundo lhe conhece as peças antológicas, "Give me more Love, or more Disdain", "Know Celia", "When thou, poore excommunicate", "Ask me no more where Jove bestowes"; e a tentação é grande de confundi-lo com um anacreôntico como Herrick. Mas, em vez de traduzir o "carpe diem" horaciano em melódico "Gather ye rosebuds...", escreveu "persuasions love". Carew não é um anacreôntico, e sim um erótico brutal, um "rude male". Num poema como *The Rapture*, série de propostas das mais audaciosas e diretas à sua Célia, Carew consegue transformar em poesia – em "poésie pure" – uma cena ao gosto de D. H. Lawrence. Apenas, Carew não idolatrava o sexo; estava consciente da ambigüidade das suas atitudes, entre o erotismo e a defesa da Igreja e do Rei. Na elegia dirigida a Sandys, o tradutor dos salmos, confessa ou promete que –

"My unwashd Muse pollutes not things Divine...";

e na elegia profundamente sentida sobre a morte do maior dos "metaphysical poets", Donne é, para ele, apenas o rei da "universall Monarchy of wit". "Unwashd", a musa de Carew é; mas nunca ordinária. Carew é um grande artista. Nenhum outro "cavalier" encontrou expressões dão "donnianas" como "the golden atoms of the day" e "the warme firme Apple, tipt with corall berry"; mas também soube apresentar-se como "penitente, ouvindo a liturgia sacra sem assistir ao sacrifício solene", e falar, com sinceridade evidente, do "dry leavelesse Trunk Golgotha". Os "cavalier poets" foram assim.

Suckling[98], outro autor de peças antológicas como "Out upon it" e "Why so pale and wan, fond lover", não dispõe da arte verbal de

---

97 Thomas Carew, c. 1565-c. 1639.
*Poems* (1640).
Edições por A. Vincente, London, 1899, e por R. Dunlap, Oxford, 1949.
A. Quiller-Couch: *Adventures in Criticism*. London, 1896.
C. J. Sembower: "A Note on the Verse Structure of Carew". (In: *Studies in Language and Literature for J. M. Hart*. New York, 1910.)

98 Sir John Suckling, 1609-1642.
*Fragmenta Aurea* (1646); "masque" *Aglaura* (1638).
Edição por A. H. Thompson, London, 1910.

Carew. Em compensação, escreveu um legítimo tratado de apologética religiosa contra os heréticos a par de alguns versos dos mais obscenos – e alguns dos mais humorísticos – da língua inglesa; era um oficial valente e, vendo malogradas as suas aventuras em favor do absolutismo real, acabou suicidando-se.

O mais famoso dos "cavalier poets" é Richard Lovelace[99]. Tão notória se tornou a sua vida devassa que, ainda no século XVIII, Samuel Richardson se lembrou de Lovelace para dar nome característico ao sedutor, no romance *Clarissa Harlowe*. Mas nem todos os "Don Juans" sabem fazer versos como os seus, peças antológicas admiráveis*: To Lucasta, Toing beyond the Seas*; *To Althaea, from Prison*; *To Lucasta, Going to the Wars*, que imortalizaram a beleza perecível dessas damas. E Lovelace conquistou com maior facilidade do que Carew ou Suckling o favor dos antologistas, porque o seu erotismo é mais delicado, mais perto de Herrick e da tradição romântica de Spenser. Um Lovelace maior encontra-se em outros poemas, "metafísicos", complicados e engenhosíssimos, como *The Grasshopper*; e o cinismo franco do sedutor é resgatado pela confissão do oficial destemido:

> "I could not love thee, Dear, so much,
> Loved I not Honour more."

Lovelace encarnava um tipo simpático, mas já condenado.

O último dos "cavaliers" já é diferente: Edmund Waller[100], o autor de poesias conhecidíssimas, como "That which her slender waist confined" e "Go, lovely Rose". Waller foi, politicamente, menos "cavalier" do que os outros: conspirou contra o Parlamento, salvou-se de maneira pouco

---

99 Richard Lovelace, 1618-1658.
*Lucasta* (1649).
Edição por C. H. Wilkinson, 2.ª ed., Oxford, 1930.
C. H. Hartmann: *The Cavalier Spirit and its Influence on the Life and Work of Richard Lovelace*. London, 1925.

100 Edmund Waller, 1606-1687.
*Poems* (1645).
Edição por G. Thorn-Drury, 2ª ed. 2 vols., London, 1905.
E. Gosse: *Seventeenth Century Studies*. London, 1897.

digna, serviu a Cromwell e depois ao rei Carlos II; sabia por que se tornou, no Parlamento da Restauração, apóstolo da tolerância política e religiosa. As ambigüidades intrínsecas da "cavalier poetry" viram em Waller atitudes oportunistas. O poeta engenhoso acabou como orador parlamentar e conversador espirituoso no clube, e essa transformação é mais importante, porque mais sintomática do que a sua poesia: Waller, o último "cavalier", é o primeiro *gentleman.*

O precursor – ou o "cavalier" – da "metaphisical poetry" religiosa é o jesuíta Robert Southwell[101], que morreu como mártir da sua fé. Tinha uma enorme paixão religiosa, quase erótica, dedicada com predileção ao Cristo-menino – Southwell é o poeta do Natal, e *The Burning Babe* é a mais famosa das suas poesias – paixão religiosa que pretende exprimir-se nas formas algo pálidas e algo preciosas da Renascença italiana. *Saint Peters Complaint* está, entre os dois modelos, mais perto de Tansillo do que de Malherbe, mas mesmo assim a linguagem pré-barroca do italiano perde, na boca de Southwell, a compostura, transformando-se em expressão balbuciante do inefável, recuperando o equilíbrio lingüístico apenas por meio de antíteses violentas como o "humble pomp" do Cristo-menino. Só ou quase só pela sinceridade perfeita se distingue essa poesia de ambigüidade dos estados de alma antitéticos de Donne.

Para nos iniciarmos na poesia de Donne e nas complicações psicológicas que a criaram não há meio melhor do que ler trechos bem seletos da *Anatomy of Melancholy*, do seu contemporâneo Robert Burton[102].

---

101 Robert Southwell, 1561-1595.
*Saint Peters Complaint* (1595); *Maeoniae* (1595).
R. A. Morton: *An Appreciation of Robert Southwell*. Philadelphia, 1949.
Chr. Devlin: *The Life of Robert Southwell, Poet and Martyr*. London, 1956.

102 Robert Burton, 1577-1640.
*Anatomy of Melancholy* (1621).
Edição por A. R. Shilleto (com introdução por A. H. Bullen), 4.ª ed. 3 vols., London, 1923.
J. M. Murry: *Countries of the Mind*. London, 1922.
P. Jordan-Smith: *Bibliographia Burtoniana*. Palo Alto, 1931.
D. Mac Carthy: "Robert Burton". (In: *Portraits*, vol. I. London, 1931.)

Trechos apenas, porque o livro inteiro não será digerível. É, à maneira de certas compilações medievais, uma coleção imensa de reflexões, meditações, citações, anedotas, frutos de leitura à margem de uma vida de estudos de um humanista; tudo isso unificado e transfigurado pelas esquisitices de um espírito excêntrico, bem inglês, entre melancolia e humorismo. A *Anatomy of Melancholy* é um livro da predileção de Charlie Chaplin. Mas não será conveniente exagerar a "atualidade" da obra. O humorismo de Burton é de uma espécie antiquada, humorismo de trocadilhos e bufonarias, e a palavra "melancolia" tem para ele sentido diferente do que tem para nós. É um dos "quatro temperamentos" da psicologia renascentista, tal como aparece nos heróis "melancólicos" do teatro elisabetano; significa, em parte, aquela incoerência pela qual o melancólico Hamlet se distingue; e esse humorismo melancólico torna vasto, incoerente e estranho o livro de Robert Burton. Este "phantastic, great old man", como dizia, dois séculos mais tarde, o seu discípulo grato Lamb, era vigário de aldeia; e, como muitos da sua profissão, ocupava-se nas horas de ócio com estudos de medicina, procurando como autodidata tratamentos e remédios para as doenças e dores imaginárias que ele, grande hipocondríaco, sentia. Os seus conhecimentos científicos eram vastíssimos, mas não estavam bem à altura do tempo. Burton era muito supersticioso, e os capítulos mais deliciosos da *Anatomy of Melancholy* tratam das influências benéficas ou perniciosas dos "black spirits" e "white spirits", confundindo, da maneira mais engraçada, os sátiros e ninfas da mitologia grega com os espectros, gigantes, anões e fadas da superstição folclórica inglesa. E Burton explica essas confusões com ar grave de pensador, invocando argumentos da escolástica medieval. Não ignora as descobertas da ciência, mas serve-se delas de maneira por assim dizer apenas estilística: se Copérnico tem razão e o Sol se encontra no centro do Universo, então – conclui Burton – a Terra é uma espécie de Lua, e está claro porque todos nós somos uns lunáticos. O trocadilho pretende ser tomado a sério. Burton explica a melancolia da gente como loucura, causada pelo amor e pelo fígado, e dá receitas, misturadas de purgativos e rezas, que, conforme a sua própria confissão, não dão muito resultado. O mundo continua louco, e a melancolia de Robert Burton não passa de uma variedade particular de loucura; é difícil, porém, distingui-la da sabedoria.

Entre a poesia de John Donne[103] existem três que, pela semelhança dos títulos, convidam a confundi-las. *The First Anniversary*, também chamada *The Anatomy of the World*, é uma daquelas muitas poesias eróticas que são, pela originalidade absoluta dos conceitos, a parte mais característica da sua obra, como *The Good-morrow*, *The sun Rising*, *Aire and Angels*, *The Dream*, *A Valediction*, *of weeping, A Valediction, forbidding mourning*, *The Message*. O outro poema, *The Second Anniversary*, também chamado *Of the Progress of the soul*, pertence à série de poesias elegíacas como *The Funeral* e *The Relic*, nas quais o pensamento da morte serve para afirmar com maior energia a importância da união física dos sexos. Enfim, *The Progress of the soul* é, apesar do título quase idêntico, obra muito diferente: longo poema filosófico sobre a teoria pitagórica da metempsicose. O conjunto dessas três poesias dá idéia da multiformidade do pensamento poético de

---

103 John Donne, 1572-1631.
*Poems* (1633/1635); *Paradoxes and Problems* (1633); *Essays in Divinity* (1651); *Sermons* (1623/1660).
Edições das poesias por A. H. Bullen, London, 1901, e por H. I. C. Grierson, 2.ª ed., Oxford, 1929.
Edição dos Sermões por C. M. Simpson e R. Potter, 10 vols., Cambridge, 1952/1957.
E. Grosse: *The Life and Letters of John Donne*. 2 vols. London, 1899.
M. P. Ramsay: *Les doctrines médiévales chez John Donne*. Oxford, 1914.
H. I. C. Grierson (in: *The Cambridge History of English Literature*, vol. IV, 2.ª ed. Cambridge, 1919).
H. J. Fausset: *John Donne. A Study in Discord*. London, 1924.
E. M. Simpson: *A Study of the Prose Works of John Donne*. Oxford, 1924.
P. Legouis: *Donne, the Craftsman*. Paris, 1928.
C. H. White: "The Conversions and the Divine Poetry of John Donne". (In: *The Metaphysical Poets. A Study in Religious Experience*. New York, 1936.)
C. M. Coffin: *John Donne and the New Philosophy*. New York, 1937.
M. Rugoff: *Donne's Imagery*. New York, 1939.
H. J. C. Grierson: *Criticism and Creation*. London, 1949.
J. B. Leishmann: *Monarch of Wit. An Analytical and Comparative Study of the Poetry of John Donne*. London, 1951.
D. Loutham: *The Poetry of John Donne*. New York, 1952.
Cl. Hunt: *Donne's Poetry. Essays in Literary Analysis*. New Haven, 1955.
V. Webber: *Contrary Music. The Prose Style of John Donne*. Madison, 1964.

Donne; mas não das suas contradições. Em idade juvenil, escreveu os *Paradoxes and Problems*, que lembram um pouco Robert Burton: defesa do riso como suprema sabedoria, da infidelidade erótica como supremo encanto da mulher, e até uma defesa do suicídio. O mesmo "advocatus diaboli" escreveu os *Essays in Divinity* para provar a sua ortodoxia anglicana. Precisava disso, porque nascera católico, e mesmo depois da sua conversão continuava a salientar os elementos católicos dentro da "via media" anglicana: nos sermões, volta com insistência à doutrina do "corpus Christi mysticum", e *The Cross* e *The Litanie* são poesias que, se fossem em latim, poderiam fazer parte da liturgia romana. Mas Donne não exibiu ortodoxia anglicana para se defender contra perseguições, e sim para se habilitar à ordenação como sacerdote da Igreja oficial da Inglaterra, visto que o seu passado não se harmonizava bem com o sacerdócio. Quando moço, tinha raptado uma garota de 16 anos, casado com ela contra a vontade do pai; secretário de grandes senhores, tinha-se servido dos seus vastos conhecimentos de direito civil para intervir no escandaloso processo de divórcio da Condessa de Oxford, da mesma maneira como abusava constantemente da sua virtuosidade poética para bajulações da maior insinceridade; e John Donne vai terminar a vida como decano da igreja de St. Paul's, em Londres, asceta severo, o maior orador sacro do seu tempo, venerado pelos paroquianos, morrendo em cheiro de santidade.

A crítica biográfico-psicológica, que dominava no século XIX, explicando a obra literária pelas circunstâncias da vida, não chegaria a compreender a poesia de Donne. "Mentira poética de um *virtuose* das palavras" – seria este o julgamento; e as dificuldades da sintaxe, a linguagem hermética, o verso duro e arbitrário de Donne seriam interpretados (e foram interpretados) como conseqüências poéticas da sua duvidosa atitude humana. A crítica moderna elogia o que antigamente se censurava; considera Donne como o maior poeta barroco, ao lado do seu contemporâneo Góngora. Na ambigüidade a crítica de Richards e Empson reconheceu a fonte da maior poesia, e ambíguo é Donne em todas as facetas da sua obra. Foi capaz das mais graciosas expressões de amor ligeiro ("Stay, o sweet, and do not rise!...), como um poeta do *flirt*; foi capaz das expressões de amor platônico (*The Canonization*) e de amor apaixonado (*Ecstasy*), e chegou a verdadeiros delírios dos sentidos – como em *To his Mistress going to Bed*, os versos:

> "Licence my roving hands, and let them go,
> Before behind, between, above, below."

Nenhum poeta inglês – e poucos em outras línguas – celebrou tanto o corpo feminino ("her body thought"), e sempre nas expressões mais diretas, até obscenas e às vezes cínicas. A poesia erótica de Donne é a mais original do mundo, e aí está o seu papel na história da poesia inglesa: foi ele quem acabou com o petrarquismo da Renascença. Substituiu-o por uma mistura de neoplatonismo exaltado e naturalismo sexual, representando assim uma nova definição do Barroco. As expressões convencionais não prestavam para essa poesia nova. Donne é revolucionário: substituiu as usuais alusões mitológicas por *concetti* originais, as comparações clássicas por metáforas inéditas, encontradas em todos os setores da sua erudição enciclopédica, os sentimentos meigos por trocadilhos espirituosos, o estilo harmonioso por desigualdades veementes, a cadência musical por ásperos ritmos que aborreceram os ouvidos de Samuel Johnson. Porque a tradição poética que Donne pretendeu destruir é a de Spenser, Sidney e Shakespeare, e será a de Milton, Pope, Wordsworth, Shelley, Keats e Tennyson. Só Robert Browning revela, às vezes, a qualidade dramática da linguagem de Donne, e só a poesia inglesa moderna – T. S. Eliot, Auden – lhe acompanha os processos poéticos. Só como poeta barroco Donne pode ser compreendido, abstraindo-se de todos os cânones clássicos. Os naturalismos de Donne – aquilo a que Eliot chama seu "estilo coloquial" – são expressões das suas experiências ambíguas; a sua poesia não é fruto de sentimentos românticos, mas de uma inteligência vivíssima que transforma tudo em imagens; e essas imagens são as mais surpreendentes, porque Donne é homem de transição entre duas épocas, imbuído de escolástica e erudição medievais, e fortemente impregnado dos conceitos da nova geografia, astronomia e filosofia. A essa ambigüidade filosófica corresponde a ambigüidade religiosa entre o catolicismo e o protestantismo – a poesia de Donne personifica o paradoxo da "via media" anglicana. Daí a mistura de imagens sacras e profanas, a "metaphysical poetry" que assustou Johnson; daí o realismo audacioso da sua mística ("God is as visible as Green"); daí as suas excursões para a especulação pitagórica, em *The Progress of the Soul*, e daí o cepticismo amargo de Donne, reverso da sua obsessão da morte.

A poesia religiosa de Donne não podia ser compreendida na época de indiferentismo religioso do século XVIII, nem na época de liberalismo do século XIX. Pertence à corrente anglo-católica que prevaleceu na Igreja anglicana até à revolução dos puritanos; Donne é poeta jacobino-carolino, contemporâneo dos bispos Andrewes e Laud. *A Hymn to God the Father, A Hymm to Christ, at the Authors last going into Germany, Goodfriday 1613, Riding Westward, Litanie*, são poesias litúrgicas. Contudo, Donne fala, as mais das vezes, na primeira pessoa. Pertence a uma Igreja que ainda cultiva a liturgia, e isto lhe fornece formas poéticas; mas o que o preocupa é a salvação da sua própria pessoa, da mesma que se preocupa com os prazeres da própria carne; é mesmo egoísmo religioso; e trata-se outra vez só da carne, da carne submetida à morte e à decomposição. Os *Holy Sonnets* exprimem só um medo –

"Thou hast made me, And shall thy Work decay? –

e só uma esperança:

"...And death shall be no more; death, thou shalt die."

Donne está cheio de angústias fúnebres, como Miguel Ângelo, e cheio de esperanças de imortalidade e receios do céptico, como Unamuno.

Afirmam que Donne foi o maior orador sacro do seu tempo; e os seus sermões continuam a impressionar o leitor moderno. A prosa de Donne é tão artificial como a sua poesia; e realiza o mesmo milagre de uma grande inteligência que fala diretamente ao coração, falando sempre da mesma coisa: a morte. A eloqüência de Donne é inesgotável quando se trata da morte: "God is the Lord of Hosts, and he can proceed by martial law: he can hang thee upon the next tree"; "Enter into thy grave, thy metaphorical, thy quotidian grave, thy bed"; "This death after burial, this dissolution after dissolution, this death of corruption and putrefaction, of vermiculation and incineration". Grierson observou bem que a advertência fúnebre é o lugar-comum mais freqüente na oratória sacra há quase dois mil anos; nos sermões de Donne, o mesmo lugar-comum é novo e poderoso como uma fuga de órgão de Bach, porque as imagens retóricas dessa eloqüência saem das profundidades de uma alma angustiada. A morte foi a maior preocupação desse gran-

de egoísta e, ao mesmo tempo, a sua grande esperança de reunir-se aos outros numa grande comunidade, maior do que a dos vivos, e na qual desaparecerão as torturas da carne e da solidão humana. "No man is an Iland, intire of it selfe; every man is a peece of the Continent, a part of the maine… any mans death diminishes me, because I am involved in Mankinde; And therefore never send to Know for whom the bell tolls; It tolls for thee."

Os sermões de Donne, nos quais o poeta para poucos se dirigia à comunidade dos fiéis, representam na sua obra o papel das *Soledades* na obra de Góngora: "história sacra" em vez de "história ideal"; mas o motivo é o mesmo: procurar fundamentos permanentes de uma civilização de elite, orgulhosa e angustiada. O nosso tempo, ligado ao século XVII por afinidades de mentalidade e analogias de situação social, talvez seja capaz de compreender os dois grandes poetas melhor do que os próprios contemporâneos. Sabe-se que aquelas palavras sacras do poeta inglês, esquecido durante três séculos, serviram de epígrafe a um romance moderno que emocionou todo o mundo. Donne é hoje o poeta mais célebre da literatura inglesa. Contudo, aquelas semelhanças desaparecerão, e a moda de Donne passará, também por outro motivo: Donne é inimitável. A sua grandeza toda pessoal estragaria a poesia inglesa – os "donnianos" modernos já se esquecem, às vezes, de que a imagem de Donne não era o fim e sim o meio de expressão do seu espírito *sui generis*. Já começam a "out-Donne the Donne". É preciso acabar com certos exageros. Donne não é um poeta universal nem um poeta-grande homem; não é um Shakespeare nem um Milton. Não é o maior poeta inglês; mas é o poeta inglês mais original, mais extraordinário. E isso é grande coisa.

O próprio século XVII não gira inteiramente em torno de Donne. Ele parece o criador da "metaphysical poetry", mas os "metaphysical poets" são personalidades independentes, assim como os prosadores – Burton, Jeremy Taylor, Thomas Browne – que escrevem "metaphysical prose". Os temas são, em grande parte, os mesmos; é o mesmo espírito que os informa; mas as realizações são tão pessoais como as do mestre.

Thomas Browne[104] é – quanto ao estilo – um Donne leigo. Um médico e cientista, fazendo excursões pelos campos para colecionar borboletas e plantas, estudar os vestígios da população pré-histórica das ilhas britânicas, os seus cemitérios e cerâmicas, urnas e ossos. Conversando e discutindo com os camponeses, pretende convencê-los do absurdo das suas superstições populares, mas em compensação comunica-lhes outras, as superstições científicas do seu tempo. Browne entende de zoologia e mineralogia, astronomia e história. Não acredita que o pelicano sacrifique o seu sangue pelos filhos, nem que o cristal de rocha seja água condensada, nem que a Lua seja uma face humana, nem que os druidas tenham sido feiticeiros. Mas acredita na existência do licorne, na possibilidade de transformar chumbo em ouro, nas conjunções dos astros e nas bruxas. Eis o tema da sua *Pseudodoxia Epidemica*. Browne escreveu um livro, *The Garden of Cyrus*, sobre as qualidades naturais e místicas do pentagrama que ele encontrou, como um monomaníaco, nas constelações, na formação das montanhas e na geografia subterrânea do Inferno. É cristão, filho fiel da Igreja anglicana, observando-lhe os ritos e defendendo-lhe os dogmas. Mas o autor da *Religio medici* é, ao mesmo tempo, livre-pensador *sui generis* e quase contra a vontade, porque encontra boas coisas em todas as religiões, no catolicismo, nas seitas, e até entre judeus e maometanos, de modo que uma super-religião tolerante seria o seu ideal de médico e cientista barroco, ao qual todas as coisas razoáveis se apresentam como objetos de meditação religiosa. Em Norfolk, os trabalhadores rurais descobrem urnas funerárias, pré-históricas ou romanas: Browne examina-as da maneira mais razoável, estuda o processo de incineração

---

104 Thomas Browne, 1605-1682.

*Religio Medici* (1642); *Pseudodoxia Epidemica* (1646); *Hydriotaphia. Urne Buriall* (1658); *The Garden of Cyrus* (1658).

Edição por G. Keynes, 6 vols., London, 1928/1931.

L. Stephen: "Sir Thomas Browne". (In: *Hours in a Library*, vol. I, 2.ª ed. London, 1892.)

E. Gosse: *Sir Thomas Browne*. London, 1905.

O. Leroy: *Le Chevalier Thomas Browne*. Paris, 1931.

E. S. Merton: *Science and Imagination in Sir Thomas Browne*. Oxford, 1949.

dos cadáveres – e logo lhe ocorrem todos os modos, conhecidos na História, de enterrar ou queimar os mortos, todos os métodos jamais usados para imortalizar a memória dos que foram para sempre; a inutilidade desses esforços angustia-lhe a alma, e Browne escreve afinal um sermão de leigo sobre *Hydriotaphia*, *Urn Burial*, *or a Discourse of the Sepulchral Urns lately found in Norfolk*, mais retórico e mais emocionante do que os sermões fúnebres do próprio Donne: "In vain do individuals hope for immortality, or any patent from oblivion, in preservations below the Moon. ...Pyramides, arches, obelisks, were but the irregularities of vainglory, and wild enormities of ancient magnanimities… The greater part must be content to be as though they had not been, to be found in the Register of God, not in the Recod of Man." Mas nenhuma situação pode dar idéia da magnificência musical desses períodos, o "sensible fit of that harmony which intellectually sounds in the ears of God" como a música das esferas, na qual o médico *Sir* Thomas Browne acreditava. "Intellectually" é boa definição do seu estilo, modelado artificialmente, de harmonia com os modelos latinos. E não convém acentuar demais a solenidade desse estilo; Saintsbury acertou bem ao observar a freqüência de trocadilhos humorísticos e alusões engenhosas. O capítulo V do *Urn Burial* é, em prosa, a maior ode em língua inglesa; mas no meio dos períodos que parecem majestosas fugas bachianas, não falta o humorismo sutil do – "What song the Syrens sang... though puzzling questions...". Browne é um "metaphysical poet" em prosa. Mas seu latinismo é mais uma das suas superstições. Os romanos, até aqueles cujos corpos foram incinerados em Norfolk, não tinham a menor idéia do mundo noturno de Browne, inimigo da "Diuturnity, a dream and folly of expectation". Esse médico é uma maravilha do Barroco; contra todas as suas predições, imortalizou-se ele como o prosador mais impressionante do século. O seu monumento não é da espécie dos "Pyramides, arches, obelisks", mas um pequeno livro, um dos maiores da grande literatura inglesa.

A tensão enorme que é o nervo da poesia e prosa de Donne não podia ser mantida indefinidamente. Os seus sucessores tinham de atenuar a veemência das suas expressões e procurar ilhas de paz no tumulto da guerra civil, sobretudo quando eram sacerdotes e bispos da Igreja anglicana, Igreja da "via media", da conciliação e pacificação. As-

sim é Jeremy Taylor[105], o maior orador sacro depois de Donne. Nos seus sermões também aparecem "dissolutio and eternal ashes"; mas o que Taylor recomenda aos fiéis é "prayer, the peace of our spirit, the stillness of our thoughts, the evenness of recollection, the seat of meditation, the rest of our cares, and the calm of our tempest". E, então, o sol de fora invade a igreja, as janelas se abrem, e no púlpito aparecem as imagens da paisagem inglesa, as estações do ano com as frutas da terra e o canto dos pássaros, e o próprio sermão "made a prosperous flight, and did rise and sing, as if it had learned music and motion from an angel". Taylor é um grande poeta em prosa, poeta elisabetano que passou pela escola de Donne. Coisa semelhante se pode dizer de Henry King[106], que chegou à dignidade de bispo de Ossory e passou dignamente pelas tempestades da guerra e da época puritana. Este poeta raro parece ser o último dos elisabetanos; tem certa afinidade com Campion, mas é menos leve; e a sua poesia amorosa dirige-se, naturalmente, só à sua esposa legítima. No entanto, King, poeta terno e suave, é da estirpe de Donne, e em meio da *Exequy*, canção emocionante sobre a morte da sua mulher, aparecem os versos –

> "...My Pulse like a soft Drum
> Beats my approach, tells Thee I come;
> And slow howere my marches be,
> I shall at last sit down by Thee."

– que são dos mais impressionantes da língua inglesa: Poe achou-os terrificantes.

---

105 Jeremy Taylor, 1613-1667.
*Holy Living and Holy Dying* (1650); *A Course of Sermons for all the Sundays of the Year* (1651/1653).
E. Gosse: *Jeremy Taylor*. London, 1904.
W. J. Brown: *Jeremy Taylor*. London, 1925.
M. S. Antoine: *The Rhetoric of Jeremy Taylor*. Washington, 1946.
C. J. Stranks: *The Life and Writings of Jeremy Taylor*. London, 1952.

106 Henry King, 1592-1669.
*Poems* (1657).
Edição por J. Sparrow, London, 1925.
Seleção por G. Saintsbury in: *Minor Caroline Poets*, vol. III. Oxford, 1921.

A religiosidade catolizante mas anglicana passou de Donne para George Herbert[107], o único poeta do grupo "metafísico" que se tornou popular, e até mesmo o poeta religioso mais popular da língua. Essa popularidade prejudicou, em nossos dias, a fama do poeta; vários críticos o consideraram como um "Donne para a massa", um Donne atenuado, poeta oficial da Igreja anglicana. Mas a popularidade de Herbert é um problema; porque se trata de um poeta sutil, de riqueza espantosa de ritmos e cadências, procurando efeitos musicais que se diriam simbolistas; poeta metafórico como poucos no Barroco, usando imagens da vida doméstica, da vida das profissões, do Universo inteiro para ilustrar os seus sentimentos religiosos; por meio de metáforas violentas, às vezes de mau gosto, Herbert reúne o mais sacro e o mais profano, de modo que a palavra "metaphysical" no sentido pejorativo de Jonson a nenhum outro poeta se aplica melhor do que a George Herbert. Contudo, *The Temple* é o breviário poético da Igreja anglicana.

Herbert veio ao mundo, da corte. Só nos últimos anos de uma vida distraída e elegante se converteu, tornando-se vigário de aldeia. Foi uma conversão sincera, levando uma nova vida de asceta e até de santo. Mas Herbert não esqueceu o mundo que renegara. No seu maior poema, *The Sacrifice*, revela-se a luta íntima entre a religiosidade intensa e os sentidos revoltados, a mesma ambigüidade psicológica que em Donne e em Herbert é fonte da grande poesia. A luta decidiu-se em favor de Deus, mas sem sacrifício completo do mundo:

---

107 George Herbert, 1593-1633.
*The Temple: Sacred Poems and Private Ejaculations* (1633); *A Priest to the Temple* (1652).
Edição das poesias por F. C. Hutchinson, Oxford, 1941.
J. J. Daniel: *The Life of George Herbert*. 3.ª ed. London, 1902.
A. G. Hyde: *George Herbert and His Times*. London, 1906.
P. E. More: *Shelburne Essays*. Vol. IV. Princeton, 1906.
C. H. White: "George Herbert and The Temple". (In: *The Metaphysical Poets. A Study in Religious Experience*. New York, 1936.)
L. C. Knights: *Explorations*. London, 1946.
M. Bottrall: *George Herbert*. London, 1954.
J. H. Summers: *George Herbert, his Religion and Art*. London, 1954.

> "... – Both heav'n and earth
> Paid me my wagens in a world of mirth."

Sacrificar tudo a Deus, isto significou para Herbert: depositar no altar de Deus todas as riquezas deste mundo. As coisas mais profanas transfiguraram-se em santidade e devoção:

> "You must sit down, says Love, and traste my meat.
> So I did sit and eat."

A igreja em que Herbert oficiou encheu-se das flores, do ouro, das pedras preciosas das suas imagens, quase como uma igreja católica. Mas não era bem isso. A Igreja à qual Herbert serviu não é, decerto, a invisível Igreja dos protestantes, e sim a Igreja concreta dos "católicos", no sentido amplo da palavra; mas não a Igreja "estrangeira" de Roma, e sim a "anglo-católica" da Inglaterra, a Igreja anglicana a que Herbert apostrofou:

> "Beauty in Thee takes up her place."

É o poeta da liturgia inglesa, do "service" das rubricas, das grandes festas; canta as portas, as naves, as janelas, a cúpula da igreja, e sobretudo o altar, chegando a dispor tipograficamente as poesias em forma de altares e de vasos sacros, antecipando processos poéticos de Apollinaire, nos *Calligrammes*, e da poesia concreta.

Herbert é poeta de religiosidade muito pessoal, protestante, rezando numa igreja católica. É o poeta da "via media", da Igreja anglicana. Nesse caminho, chegou a exprimir os sentimentos íntimos de todos os seus irmãos naquela Igreja, dos cultos e dos simples, criando poemas como *The Quip*, *Life*, *The Collar*, *Love*, *The Pulley*, *Discipline*, que penetraram em todos os corações e na memória da nação. Enfim, Herbert perdeu quase a personalidade, cantando como um coro de fiéis

> "who plainly say: My God, My King!"

Tornou-se um santo no coro celeste. Nos versos do *Quip*, em que o poeta já não quer responder às tentações de Beleza, Mundo, Glória e Gênio, afirmando:

> "But thou shalt answer, Lord, for me." –

nestes versos há algo da harmonia do "Paraíso", de Dante. Mas é um paraíso em que todo o mundo entra e se senta, como numa igreja de aldeia inglesa.

A segunda geração dos "metaphysical poets" é diferente. As tentações e a ambigüidade como que desaparecem; na verdade, escondem-se sob uma floresta densa de imagens barrocas ou transfiguram-se em visões místicas. Já não se trata de angústias vagas, e sim de experiências reais. Monarquia e Igreja caíram por terra, e os fiéis fogem para os braços largamente abertos da Igreja da Roma, ou então, através da solidão escura, para a união mística. O primeiro caminho foi escolhido por Richard Crashaw[108]. É o único católico romano entre os "metaphysical poets" e, muito logicamente, o mais barroco entre eles. O cônego inglês da igreja della Casa Santa, em Loreto, pertence ao Barroco católico, contra-reformista. Traduziu para o inglês uma parte da *Strage degli Innocenti*, de Marino; é mesmo marinista. Mas está longe da frivolidade e do oportunismo artístico do italiano. O simbolismo obscuro das suas imagens, as elipses forçadas da sua sintaxe, a rapidez vertiginosa dos seus metros não provêm de ambigüidades e angústias. Crashaw já se sente no Céu, já vê a glória de Deus e dos seus santos, e a sua poesia, por mais engenhosa que seja, confessa-se incapaz de exprimir o inefável, os "intolerable joys" que "Angels cannot tell". Em êxtase, Crashaw vê

"...The sacred flames
Of thousand souls.....",

e então santa Teresa, à qual dedicou dois hinos admiráveis, é o seu guia –

---

108 Richard Crashaw, 1612-1649.
*Steps to the Temple* (1646).
Edições por A. B. Grosart, 2.ª ed., 2 vols., London, 1887/1888, e por L. C. Martin, Oxford, 1927.
E. Gosse: *Seventeenth Century Studies*. London, 1897.
F. E. Hutchinson (in: *The Cambridge History of English Literature*, vol. VII, 2.ª ed. Cambridge, 1920).
R. C. Wallerstein: *Richard Crashaw. A Study in Style and Poetic Development*. Madison, 1935.
A. Warren: *Richard Crashaw, a Study in Baroque Sensibility*. Baton Rouge, 1939.
M. Praz: *Richard Crashaw*. Brescia, 1945.

"Whereso'er He set His white
steps, walk with Him those ways of light".

Quando Crashaw desperta das suas visões, logo volta à expressão marinista. O famoso poema "The Weeper", sobre as lágrimas de Madalena, é artificial e engenhoso, embora cheio de versos de beleza sugestiva. Crashaw é uma das figuras mais curiosas da poesia inglesa; mas não está inteiramente fora da tradição. Descende de Donne; e um poema profano seu, como "Music's Duel", tem, segundo o elogio de Swinburne, a *verve* e a sublimidade de uma poesia de Shelley.

Henry Vaughan[109] parece, à primeira vista, um irmão poético de Crashaw. O famoso verso inicial da "Ascension Hymn" –

"They all gone into the world of light" –

poderia fazer parte daquelas visões extáticas. Mas Vaughan, solitário, quase eremita, natureza meditativa, é místico de outra estirpe. "God's silent, searching flight" é um verso menos famoso, porém o mais característico. As visões poéticas de Vaughan são mais sentimentais e, ao mesmo tempo, mais intelectuais do que as de Crawhaw. "The Retreat" é, em formas barrocas, expressão de uma atitude típica da religiosidade inglesa: a infância ingênua como porta do reino de Deus:

"Happy those early days when I
Shined in my angel infancy…"

Sem as formas de expressão barrocas, Wordsworth apresentará o mesmo pensamento na "Ode on Intimations of Immortality from Recollection of

109 Henry Vaughan, 1622-1695.
*Silex Scintillans, or Sacred Poems and Pious Ejaculations* (1650-1655).
Edição por L. C. Martin, 2 vols., Oxford, 1914.
E. Blunden: *On the Poems of Henry Vaughan*. London, 1927.
P. E. More: *New Shelburne Essays*. Vol. I. Princeton, 1928.
F. E. Hutchinson: *Henry Vaughan. A Life and Interpretation.* Oxford, 1947.
S. L. Bethell: "The Poetry of Henry Vaughan, Silurist". (In: *The Cultural Revolution of the Seventeenth Century*. London, 1951.)

Early Childhood", e todo inglês saber-lhe-á de cor os versos. Vaughan é tão inglês como Herbert, talvez mais intenso, mais harmonioso; mas, em comparação, é um poeta menor. Não é mais pessoal, porém mais individual, sente menos "cum Ecclesia". Certas expressões suas lembram as metáforas audaciosas de Donne:

> "I saw Eternity the other night
> Like a great ring of pure and endless light."

A linguagem parece científica e, com efeito, Henry Vaughan estava influenciado pelo ocultismo e rosicrucianismo do seu irmão Thomas Vaughan e pelos conceitos de Jacob Boehme. Muitas das suas poesias, que pareciam inferiores ou desiguais à crítica puramente estética, ressentem-se desse misticismo obscuro. Nos seus momentos lúcidos, Vaughan é feliz e grande como aquele outro grande ocultista e maior poeta da literatura inglesa, William Blake.

O último dos prosadores "metafísicos": eis como foi considerado Traherne[110] até há poucos decênios, como um sucessor inspirado da arte do sermão de Andrewes e Donne; até Dobell descobrir, em 1903, as suas poesias inéditas. Na poesia, Traherne também é um grande retórico, com a eloqüência veemente do prosador Donne; mas é mais místico, está mais perto de Vaughan; e a sua religiosidade é diferente; e, apesar da erudição notável do poeta, ingênua como a dos primeiros místicos do século XVIII. Em certo sentido, Traherne continua a tradição poética de Quarles, que acabará na canção eclesiástica popular dos metodistas. Em outro sentido, revela, mais uma vez, o equilíbrio da "via media": é um "místico alegre" de mentalidade quase medieval. Mas esta não é só o privilégio de Traherne.

---

110 Thomas Traherne, c. 1634-1674.
Primeira edição das poesias por B. Dobell, 1903.
Edição por G. J. Wade, London, 1932.
G. E. Willet: *Traherne. An Essay*. London, 1919.
G. J. Wade: *Thomas Traherne*. Princeton, 1944.

A "poesia metafísica" não é tão absolutamente como parecia aos seus primeiros admiradores exaltados deste século. O aparente artificialismo dessa poesia não é, no fundo, maior que o dos poetas petrarquistas: a maior parte dos sonetos ingleses e espanhóis do século XVI, inclusive os de Shakespeare, não parecerá menos artificial ou menos complicada a um leitor moderno desprevenido, acostumado às expressões mais simples da poesia romântica e pós-romântica. Com efeito, já sabemos[111] que os processos poéticos, nos "metaphysicals" e nos renascentistas, são fundamente parecidos, senão idênticos. Mas o mesmo raciocínio também vale para a mentalidade religiosa desses poetas barrocos. Certos pormenores de sua devoção só pareciam originalíssimos aos primeiros intérpretes modernos porque estes ignoravam a origem medieval dos respectivos conceitos. Um Donne, um Herbert são sacerdotes nutridos de teologia escolástica e de religiosidade católica. Depois de William Empson ter interpretado psicanaliticamente certas imagens de Herbert, como resíduos de conflitos não resolvidos em sua alma, pôde Rosemond Tuve demonstrar[112] que essas imagens são "loci", isto é, lugares-comuns da devoção e da sermonística medievais. Vista assim, a poesia barroca seria um fenômeno "retrógrado".

Foi o contrário o caminho da prosa barroca: dos artifícios renascentistas para a simplicidade moderna[113]. O ponto de partida é o período ciceroniano, ideal da Renascença; depois, o estilo torna-se conciso e conceituoso, seguindo os modelos de Sêneca e Tácito; enfim, vence, através do "genus humile", o estilo conciso mais transparente dos "classicistas barrocos" como Pascal, estilo que será o da prosa moderna. Na prosa inglesa, depois das magnificências e extravagâncias de Donne, Taylor e Browne – embora nestes também apareça sempre o elemento coloquial – o "genus humile" já está perfeitamente encarnado num escritor de tanta simplicidade como Walton.

---

111 Cf. nota 94.

112 R. Tuve: *A Reading of George Herbert*. London, 1952.

113 M. W. Croll: "The Baroque Style in Prose". (In: *Studies in English Philology. Miscellany for F. Klaeber.* Minneapolis, 1929.)

Izaak Walton[114], que foi paroquiano de Donne e sobreviveu a Traherne, é o comentarista em prosa do movimento "metafísico", e essa definição pode, à primeira vista, parecer esquisita ao conhecedor daquela poesia; porque Walton é escritor da maior simplicidade, sem "concetti" barrocos nem sublimidades místicas; nem é sacerdote erudito nem aristocrata devasso ou converso, e sim um modesto comerciante da City de Londres, filho devoto da Igreja, divertindo-se aos domingos com excursões inofensivas aos campos. Em vez de angústia profunda, revela paixão pelo esporte preferido do inglês médio, a pesca à linha, à qual dedicou o tratado mais completo que existe dessa arte, *The Compleat Angler*. Contudo, essa ocupação pacífica desempenhou na vida de Walton uma função vital: vida de 90 anos; durante os reinados de Elizabeth, Jaime I e Carlos I, revolução e guerra civil, ditadura do Parlamento e ditadura de Cromwell, Restauração monárquica. As excursões de Walton pelos campos parecem-se, às vezes, com fugas; trata-se de um evasionista como os místicos Crashaw e Vaughan, assim como foram evasionistas, embora diferentes, os "cavalier poets", mas apenas de outra estirpe, menos nobre. O comentário da sua longa vida é constituído pelas biografias que fez dos grandes homens de Deus que ele conheceu pessoalmente, e a escolha dos nomes é significativa: Donne, que é para Walton mais o mestre do púlpito de St. Paul's do que o poeta; Wotton, o "cavalier" converso; Hooker, o teórico erudito da "via media"; George Herbert, o poeta da "via media"; e o suave bispo Robert Sanderson. A escolha dos biografados caracteriza o biógrafo. Walton é um homem devoto, mas sem bigotismo; o seu cristianismo é sereno e alegre, o da "via media", e esse otimismo divino ilumina-lhe a vida inteira. Em certo sentido é Walton o último dos elisabetanos, sabe rir como a "Merry

---

114 Izaak Walton, 1593-1683.

*Life of Dr. Donne* (1640); *Life od Sir Henry Wotton* (1651); *The Compleat Angler* (1653); *Life of Dr. Hooker* (1665); *Life of George Herbert* (1670); *Life of Bishop Sanderson* (1678).

Edição das obras completas por S. L. Keynes, London, 1929.

Edição do *Compleat Angler* por A. Lang., London, 1896. (Com introdução.)

Edição das *Lifes* por G. Saintbury, London, 1927. (Com introdução.)

R. B. Marston: *Walton and Some Earlier Writers on Fish and Fishing*. London, 1894.

S. Martin: *Izaak Walton and his Friends*. London, 1903.

D. A. Stauffer: *English Biography before 1700*. Cambridge, Mass., 1930.

Old England", mas é menos tumultuoso. O seu riso é antes um sorriso, e com o mesmo sorriso lhe responde a paisagem inglesa, prados, colinas e os riachos cheios de peixes. *The Compleat Angler*, diálogo entre Piscator e Venator sobre a técnica e as vantagens essenciais da pesca à linha, já foi chamado poema pastoril em prosa, e é o mais belo poema pastoril da língua inglesa, certamente o mais completo. O título indica, modestamente, só esta última qualidade.

Apesar da sua simplicidade, como escritor e como homem, Walton é um autor consciente, tão consciente da sua arte esportiva como da sua arte da prosa. "As no man is Born an artist, so no man is Born an angler. It is an art worthy of the knowledge and art of a wise man. It is somewhat like poetry – men are to be born so." Walton é pescador e poeta. Um poeta do silêncio nas longas horas de espera paciente do peixe, algo semelhante ao silêncio místico dos místicos. "God never did make a more calm, quiet innocent recreation than angling." Uma mística na qual pode mergulhar impunemente o comerciante mais razoável da City de Londres. Walton também é "a wise man", um sábio. Dos místicos e eruditos da "metaphysical poetry" distingue-o principalmente a sua origem burguesa, e este ponto é de importância capital. Sem generalizar, e limitando-nos ao século XVII, podemos dizer: o Barroco dos burgueses torna-se classicismo; e Walton já é clássico.

Robert Herrick[115] é outro que recebeu o apelido de "o último elisabetano"; e à sua poesia não faltam influências do renascimentismo romântico de Spenser. Mas, do ponto de vista histórico, a definição de Herrick como "metaphysical Spenser" não é exata. Herrick revela afinidades estilísticas com a poesia elisabetana; o seu "Cherrie-Ripe, Ripe, Ripe, I cry" é um eco de Campion, e a famosíssima poesia "To the Virgins, to make much of Time" –

> "Gather ye rosebuds while ye may,
> Old Time is still a-flying:

---

115 Robert Herrick, 1591-1674.
*Hesperides, and Noble Numbers* (1648).
Edições por F. W. Moorman, 2ª. ed., Oxford, 1921, e por L. C. Martin, Oxford, 1956.
F. W. Moorman: *Robert Herrick. A Biographical and Critical Study*. London, 1910.
F. Delattre: *Robert Herrick*. Paris, 1912.
L. Mondel: *Robert Herrick, the Last Elizabethan*. Chicago, 1927.

> And this same flower that smiles to day
> To-morrow will be dying." –

é a anglicização definitiva do "Carpe diem" horaciano, lugar-comum poético da Renascença – longe das brutais "persuasions to love" de Carew. Contudo, Herrick não é um clássico, é um classicista. É representante, e um dos representantes mais nobres, da oposição classicista que acompanha em toda a parte o marinismo, o gongorismo, o preciosismo. Como todos os classicistas antigongoristas do século XVII, Herrick não pôde fugir inteiramente ao estilo dominante da época: a sua poesia erótica, epigramaticamente condensada, é rica em "concetti". Contudo, não é um "metaphysical". O seu amor, assunto permanente da sua poesia, não é sutil nem conhece complicações psicológicas; é admiração física ("When as in silks my Julia goes"), afeição cordialíssima ("A Meditation for his Mistress") e *feérie* romântica ("The Night-piece: To Julia"). Não se trata, de modo algum, sempre da mesma Júlia; ao contrário, as Lésbias, Oenones, Célias, Corinas pululam no catálogo do devoto vigário Herrick, de modo que ele mesmo acha bom defender-se: "You say I love not..." Na verdade, Herrick não é poeta propriamente erótico – nem clássico nem barroco – e sim poeta anacreôntico, quer dizer, classicista. O ambiente da sua poesia amorosa é a paisagem inglesa –

> "I sing of brooks, of blossoms, birds and bowers,
> Of april, May, of June and July-flowers…" –

e não se cansa de dirigir declarações de amor "To the Violets", "To the Daffoldils", "To the  Blossoms", "To the Daisies", "To the meadows". Mas é o amor da natureza por parte de um veranista que ignora os aspectos menos agradáveis da vida rural; e, quando a guerra civil forçou o poeta a viver continuamente nos campos, começou a queixar-se. Tudo isso não quer dizer que Herrick seja insincero; não se cria com insinceridade uma poesia tão etérea, tão leve no sentido mais alto da palavra. Apenas, a poesia de Herrick é arte somente, arte classicista. Por isso, o sacerdote anglicano não encontrou a mínima dificuldade íntima em reunir erotismo e devoção – o que parece, mas só parece "metaphysical poetry". As  suas poesias religiosas, os *Noble Numbers*, ressentem-se, mais do que as anacreônticas, de falta de profundidade. A "Litany to the Holy Spirit" e "A Thanksgiving to God for is House" são orações poéticas muito bonitas, até muito sinceras, que não vão edificar nem

consolar ninguém. Enquanto não se conhecia ou se desprezava a "metaphysical poetry", Herrick foi considerado como um dos maiores poetas de língua inglesa. Hoje, a crítica está mais inclinada a negar-lhe o título de poeta, chamando-lhe um dos maiores artistas da poesia inglesa. Mas a sua importância histórica permanece incontestável. Embora membro da Igreja Oficial, Herrick não é "cavalier" nem "metaphysical", e sim classicista, porque é burguês e filho de burgueses, como o seu contemporâneo Milton.

Depois de Shakespeare, é o *Paradise Lost* a maior obra da literatura inglesa do século XVII. Sendo este século o maior da história literária inglesa, aquela afirmação define o lugar de John Milton[116]: é o maior poeta inglês

---

116 John Milton, 1608-1674.

*Poems, both English and Latin* (1645); *Paradise Lost* (1667; 1674); *Paradise Regain'd* (1671); *Arcades* (1632); *Comus* (1634); *Samson Agonistes* (1671); *Of Reformation Touching Church-Discipline in England* (1641); o*f Prelatical Episcopacy* (1641); *The Reason of Church-government urg'd against Prelacy* (1642); *Doctrine and Discipline of Divorce* (1643); *On Education* (1644); *Aeropagitica* (1644); *Eikonoklastes* (1649); *Joannis Miltoni Angli pro populo Anglicano Defensio* (1651); *Defensio Secunda* (1654); *De Doctrina Christiana* (c. 1660, publ. 1825).

Edição das Obras completas por J. Mitford, 8 vols., London, 1851, e por F. A. Patterson, 18 vols., New York, 1930/1936.

Edição das Obras poéticas por W. A. Wright, Cambridge, 1903, e por A. Raleigh, London, 1905.

D. Masson: *The Life of Milton*. 7 vols., London, 1859/1894.

J. H. Masterman: *The Age of Milton*. London, 1897.

A. Raleigh: *Milton*. 2.ª ed. London, 1913.

S. B. Liljergren: *Studies in Milton*. Lund, 1919.

D. Saurat: *La pensée de Milton*. Paris, 1920. (Trad. ingl. 2.ª ed. London, 1944.)

J. S. Smart: *The Sonnets of Milton*. Glasgow, 1921.

W. F. Schirmer: *Antike, Renaissance und Puritanismus*. Muenchen, 1924.

E. M. W. Tillyard: *Milton*. London, 1930.

L. Pearsall Smith: *Milton and His Modern Critics*. London, 1942.

T. S. Eliot: *Milton*. London, 1947.

E. M. W. Tillyard: *Studies in Milton*. London, 1951.

A. Stein: *Answerable Style. Essays on "Paradise Lost"*. Minneapolis, 1953.

K. Muir: *Milton*. London, 1955.

A. E. Barker: *Milton and the Puritan Dilemma*. Toronto, 1956.

R. M. Adams: *Ikon*. *John Milton and the Modern Critics*. Ithaca, 1956.

H. Gardner: *A Reading of "Paradise Lost"*. Oxford, 1963.

depois de Shakespeare. Mesmo antes de falar das tentativas modernas para destroná-lo, convém observar que Milton nem sempre foi apreciado assim. Os contemporâneos da sua velhice, os poetas e escritores da Restauração, desrespeitaram o puritano e republicano; e no começo do século XVIII a sua poesia renascentista já não foi compreendida; Samuel Johnson ainda lhe censurou a arte do verso, preferindo Cowley. Mas nem mesmo os inimigos mais apaixonados de Milton aprovariam hoje esse disparate. O *Paradise Lost* é um monumento. Uma epopéia pelo menos igual à *Gerusalemme liberata* e a *Os Lusíadas*, uma das poucas epopéias que ainda se lêem com admiração sincera. O assunto é, segundo conceitos de um poeta cristão e de leitores cristãos, o mais importante de todos: a criação do homem, a queda de Adão e Eva, a expulsão do Paraíso, e o panorama visionário da história humana inteira, com a visão da Redenção nos confins do horizonte histórico. Mas o *Paradise Lost* distingue-se de todas as outras epopéias por mais uma qualidade especial: a força dramática da caracterização das personagens; sobretudo o Satã de Milton é um dos maiores personagens dramáticos da literatura universal. E essas figuras sobrenaturais, de tamanho sobre-humano, movimentam-se em paisagens inesquecíveis – céu, inferno, paraíso terrestre – transfigurações impressionantes da paisagem inglesa. Em geral, pode-se afirmar que o poema está à altura do assunto. Milton é o Dante do protestantismo; e o público ledor dos séculos XVIII e XIX apreciou Milton assim, conseguindo vencer a hostilidade da crítica. Mas será que a grandeza dantesca do poeta e da sua obra foi realmente compreendida? Não teria sido ele, porventura, reduzido ao nível do seu público, leitores burgueses e puritanos? A evolução da glória do poeta corresponde à protestantização mais ou menos completa da Igreja anglicana no século XVIII, e às vitórias sucessivas da burguesia, particularmente ao aburguesamento da literatura. Milton tornou-se o poeta da família cristã; o *Paradise Lost* é dado de presente aos colegiais, por ocasião da confirmação, ficando na estante, ao lado da Bíblia. Milton passa, ou passava, por muitíssimo ortodoxo. Só quando em 1825 foi descoberto um livro seu inédito, *De Doctrina Christiana*, cheio de opiniões heréticas, não apenas a respeito do catolicismo, o que se entende num puritano, mas também heréticas a respeito do credo protestante e cristão em geral, só então chamou Macaulay a atenção para a presença das mesmas heresias na epopéia: com efeito, Milton não acreditava na criação do mundo *ex nihilo*, nem na divindade de

Jesus Cristo; o poeta de uma epopéia sobre o pecado original acreditava até na liberdade absoluta da vontade humana. E só então os críticos perceberam a simpatia inconfundível com que no *Paradise Lost* é caracterizado Satanás.

> "Yet once more, O ye Laurels, and once more
> Ye Myrtles brown, with Ivy never-sear,
> I come to pluck your Berries harsh and crude,
> And with forc'd fingers rude,
> Shatter your leaves before the mellowing year.
> Bitter constraint, and sad occasion dear,
> Compels me to disturb your season due:
> For Lycidas is dead…"

Nestes versos está Milton inteiro: a solene música verbal, as reminiscências clássicas, o perfume da paisagem inglesa, a melancolia cheia de dignidade. É poesia clássica, tão perfeita que chegou a tornar-se lugar-comum; um crítico moderno fala de "poem nearly anonymous". É poesia clássica, pagã, em contradição íntima com os sentimentos religiosos que o mesmo poema exprime, esperanças de imortalidade cristã

> "To morrow to fresh Woods, and Pastures new."

A vida de Milton revela, porém, a plena harmonia entre esses elementos contraditórios: um filho de burgueses, aluno da Universidade de Cambridge, estudante na Itália, panfletista puritano, secretário de Estado no governo de Cromwell, poeta em ostracismo na época a Restauração, impondo-se a maior disciplina moral e artística – erudição clássica, cristianismo protestante e política republicana harmonizam-se melhor do que no pensamento. A crítica psicológica não dá resultado, em geral, nos casos de poetas-artistas como foi Milton: talvez o artista mais consciente da literatura inglesa, e nesse aspecto só comparável a Goethe. Assim como Goethe, Milton recebeu a sua formação definitiva na Itália, já então país dos museus; a sua arte tem o aroma da perfeição latina – Milton escreveu grande número de poesias em latim e vários sonetos em italiano – e do perfeito, no sentido de acabado, morto, peça de museu. Particularmente nos sonetos é Milton artista incomparável da língua, dispondo sabiamente dos ritmos e da música das palavras; e isso é tanto mais digno de nota

quanto os sonetos constituem a parte mais burguesa e mais puritana da obra de Milton, sendo dirigidos a pessoas da sua classe – Mrs. Catherine Thomson, Lady Margaret Levy, Mr. Lawrence, Mr. Cyriac Skinner – e aos chefes republicanos Cromwell e Fairfax. Milton aproveita-se da sua arte clássica para falar da maneira mais concreta, evitando os sentimentalismos românticos, assim como as suas heresias religiosas e políticas aparecem vestidas da pompa mais aristocrática. A música verbal de Milton não é vaga, sugestiva, mas solene e sonora, baseada firmemente no sentido lógico (base que T. S. Eliot lhe tem, aliás, negado). Essa harmonia perfeita entre sentido e música é até o elemento mais característico da arte de Milton; foi este seu equilíbrio que eclipsou a "metaphysical poetry", impondo à poesia inglesa uma serenidade que em espíritos menores se devia fatalmente tornar trivial.

O pensamento de Milton é menos equilibrado. Nunca se ignorou que a sua erudição era imensa, compreendendo todas as literaturas então conhecidas, história, ciências políticas, filologia e arqueologia, astronomia, física e história natural; além de ser poderosíssima no campo teológico e filosófico. Quanto a este último aspecto, devemos ao crítico francês Denis Saurat esclarecimentos preciosos: Milton estava familiarizado com a escolástica medieval e a filosofia renascentista, com as doutrinas místicas e as teorias dos ocultistas e cabalistas, e estes estudos esquisitos levaram-no ao gnosticismo e a heresias de toda a sorte, de modo que parte do seu deísmo, aparentemente racionalista, é de origem mística. Esse tipo de erudição não é barroco; lembra antes Telésio, Cardano e outros pensadores da Renascença; é característica a aversão de Milton a Aristóteles. As raízes do pensamento e da arte de Milton encontram-se na Renascença. A língua inglesa possui poucas poesias renascentistas tão belas como "L'Allegro", o elogio "fantástico" da paisagem inglesa, as danças na aldeia, os contos de fadas, o tumulto alegre nas ruas da cidade, as modas, as máscaras, o teatro em que se representa uma peça do "sweetest Shakespeare, Fancy's child", e a doce música lídia, acompanhando cenas de amor – e "Il Penseroso", que gosta de música melancólica, das leituras noturnas, da poesia,

> "... These pleasures Melancholy give,
> And I with thee will chose to live."

A resolução não é menos característica do que o conjunto das duas poesias, escritas ao mesmo tempo, revelando um conflito íntimo que se agrava na "masque" alegórica *Comus*: os encantadores "songs", nesta "favola pastorale", não se harmonizam muito com a moral severa da peça, na qual os costumes licenciosos dos "cavaliers" são denunciados como devassidão de faunos. O mesmo conflito entre ascetismo puritano e paganismo renascentista caracteriza o *Lycidas*. E houve quem considerasse o retrato de Satanás, na sua beleza melancólica de anjo caído e força indomável de revolucionário cósmico, como protesto dissimulado contra o cristianismo. O tratado *De Doctrina Christiana* não é para desmentir a hipótese. Em Milton agem e reagem fortes recalques. A sua maneira de reunir enorme erudição teológica e jurídica em favor do divórcio, para conseguir e justificar o seu próprio divórcio, é pouco simpática; e os estudos biográficos do sueco Liljegren revelaram um Milton bem diferente do ídolo olímpico dos retratos nas paredes das casas burguesas da Inglaterra; um Milton despótico, egoísta, violento.

Esses conflitos e ambigüidades não constituem caso isolado no século XVII; podiam bem gerar uma poesia barroca; e uma das primeiras obras de Milton, o hino "On the Morning of Christ's Nativity" é uma peça magistral de "metaphysical poetry", no estilo de Donne, ou pelo menos de Herbert. Mas Milton renuncia logo aos jogos do "wit", empobrecendo voluntariamente os seus meios de expressão, adotando o verso branco do teatro elisabetano. Chegou a escrever a epopéia inteira nesse verso dramático, e o fato é de alta importância. Conforme essa conquista métrica, extraordinária, e conforme o poder de caracterização dos personagens no *Paradise Lost* se deve julgar a força dramática de Milton: não conforme as suas peças dramáticas, a "masque" lírica *Comus* e a tragédia rigorosamente classicista *Samson Agonistes*. Milton é, no fundo, poeta dramático, afastado do teatro vivo pelas convicções puritanas e pelo ambiente burguês. Como representante da reação classicista na época barroca, Milton – antigo "metaphysical" – aproxima-se mais do teatro do que os "metaphysical poets". Pelo puritanismo, o classicista Milton conseguiu restabelecer o equilíbrio moral que o teatro elisabetano-jacobeu, de Jonson a Ford, estava perdendo, e perdeu, e que a "metaphysical poetry" nunca possuirá; em Milton reencontram-se, após a separação de

meio século, poesia lírica e poesia dramática. Desaparecera a "ambigüidade barroca".

Eis a fonte da imensa força moral de Milton nos seus escritos em prosa: os mais poderosos panfletos e sermões políticos da literatura inglesa, contra o regimento episcopal na Igreja, contra a monarquia, em favor da "honest liberty of free speech", em favor da liberdade do pensamento e da imprensa até contra os próprios puritanos. A esses panfletos compara-se só uma poesia de Milton: o soneto "On the late Massacre in Piedmont", grito revoltado contra a chacina dos protestantes piemonteses pelo fanático duque católico –

> "Avenge, o Lord! Thy slaughter'd Saints, whose bones
> Lie scatter'd on the Alpine mountais cold..." –

mas o "grito" não caracteriza bem essa peça eficientíssima, que é o soneto mais elaborado, mais trabalhado da língua. O puritanismo antiartístico é a própria fonte da grande arte de Milton – das suas contradições e da sua grandeza.

A segunda epopéia, *Paradise Regain'd*, não é uma continuação mais fraca; não é "obra de velhice". Wordsworth e Coleridge, os grandes inimigos do "style soutenu" na poesia, sabiam bem por que preferiam esta obra ao *Paradise Lost*. Apenas, o século XVIII, classicista, não gostara do *Paradise Regain'd*, em que sentiu, com instinto infalível, a "heresia" estética: aí, assim como na tragédia *Samson Agonistes*, escrita na mesma época, reapareceram os "concetti" e antíteses "metafísicas". A segunda epopéia é o poderoso desmentido da primeira, a reação do velho puritano contra o classicismo estético, assim como em *Samson Agonistes* o herói vencido e cego como o poeta, "eyeless in Gaza", a cidade dos inimigos, recolhe todas as forças para derrubar o templo, para cuja construção ele mesmo contribuíra; e então –

> "... true experience of this great event
> With peace and consolation hath dismiss'd,
> And calm of mind all passion spent."

A poesia de Milton é síntese de classicismo aristocrático e puritanismo burguês. Pelos recursos usuais da expressão barroca o conflito não

pôde ser resolvido, porque não é um conflito estético nem um conflito religioso, e sim um conflito moral. Dele nasceu um estilo *sui generis*, que, evidentemente, não podia fugir às influências do ambiente, mas que é um Barroco todo especial, exclusivamente miltoniano. Barrocas, neste sentido, são expressões como o verso

> "To live with Him, and sing in endless morn of light"

e os "victorious psalms" da ode "At a Solemn Musick", Barroco sem reticências e "concetti", Barroco grave, pomposo som de órgão, assim como os coros de Haendel são barrocos em pleno século XVIII; até a predominância do "som" sobre o "sentido", na poesia de Milton, aquela predominância das "visões" auditivas sobre as visões, tão censuradas por Eliot, lembra a grande música barroca. E no espírito profético do grande poeta burguês, embora já cego, "eyeless in Gaza", existe algo como um pressentimento da catástrofe desse seu mundo pomposo de poesia e erudição aristocráticas. Bem se percebe nos seus versos a melancolia do *Penseroso*, despedindo-se para sempre da "Merry Old England" do *Allegro*. A poesia de Milton pôs-se a caminho pelos séculos, para o mundo cinzento, burguês, do futuro, assim como Adão e Eva saíram do Paraíso:

> "They hand in hand with wand'ring steps and slow,
> Through Eden took their solitary way."

A história da influência de Milton na poesia inglesa é a história da poesia inglesa depois de Milton[117]. Com ou contra a vontade, Driden, Pope, Wordsworth, Byron, Keats, Tennyson, Browning são miltonianos, até quando o renegam. Quem pretende, na Inglaterra, falar gravemente, fala a língua de Milton, embora seja língua latina em palavras inglesas. Eis a acusação – a de exotismo – que sempre se repete, e que levou Keats e Morris à entronização de Chaucer, e Eliot à entronização de Donne em lugar do poeta puritano. Mas também foi significativa a retratação posterior do mesmo Eliot. A reação a favor de Milton é sempre uma reação moral. E os seus últimos defensores – Tillyard, Pearsall Smith – têm razão: se Milton

117 R. D. Havens: *The Influence of Milton on English Poetry*. Cambridge, Mass., 1922.

é um poeta latino, então é Donne um poeta espanhol; e se o Barroco de Donne é "continental" então criou Milton um Barroco inglês, distinguindo-se dos outros "Barrocos" pela força moral.

Na geração que acompanhou a vida de Milton, a sua influência conseguiu desviar do caminho até um "metaphysical poet" como Abraham Cowley[118]. Compondo, entre outras odes "pindáricas", muito pomposas, uma "Ode of Wit" ou um "Hymn To Light", ou lamentando com luxo enorme de alusões mitológicas e maiúsculas, e trocadilhos esquisitos, a morte do "santo poeta" Crashaw, ou elaborando os mais engenhosos galanteios, é Cowley um típico "metaphysical", complicado, "barroco", insincero. Contudo, em Cowley havia um conflito miltoniano: entre a sua arte barroca e as suas convicções, que já se aproximavam do racionalismo científico. Cowley está entre Milton e o classicismo burguês dos Drydens e Popes. Aburguesou o "wit" dos "metaphysicals", e introduziu esse "wit" atenuado na poesia anacreôntica, à maneira de Herrick, criando assim o "society verse", que é uma tradição da poesia inglesa.

O classicismo de Milton deixou vestígios na "metaphysical poetry" do seu colega na Secretaria de Estado de Cromwell, Andrew Marvell[119], que depois, sem renegar as suas convicções puritanas e republicanas, soube conformar-se com a Restauração da monarquia; a sua memó-

---

118 Abraham Cowley, 1618-1667.
*Poems* (1656); *Verses lately written* (1663); *Several Discourses by way of Essays* (1668).
Edições por A. B. Grosart, 2 vols., London, 1881, e por A. R. Waller, 2 vols., Cambridge, 1905/1906.
A. H. Nethercot: *Abraham Cowley*. Oxford, 1931.
J. Loisseau: *Abraham Cowley, sa vie, son oeuvre*. Paris, 1931.

119 Andrew Marvell, 1621-1678.
*Miscellaneous Poems* (1681); *The Rehearsal Transposed* (1672).
Edições por H. M. Margoliouth, 2 vols., Oxford, 1927, e por H. Macdonald, London, 1952.
P. Legouis: *Andrew Marvell, poète, puritain, patriote*. Paris, 1928.
V. Sackville-West: *Andrew Marvell*. London, 1929.
T. S. Eliot: "Andrew Marvell". (In: *Selected Essays*. 2.ª ed. London, 1941.)
R. Wallerstein: *Studies in Seventeenth Century Poetry*. Madison, 1950.

ria ainda vive nos Anais da Casa dos Comuns como de um dos membros mais gentis e mais eruditos dessa assembléia. Deste modo, Marvell reuniu as qualidades de patriota e parlamentar "metaphysical" barroco e humanista sereno, tornando-se o *gentleman* mais fino da história da poesia inglesa. Antigamente, apenas se prestava atenção a algumas poucas poesias suas, peças de antologia conhecidíssimas; só em nosso tempo a sua obra inteira foi exposta à luz das análises da crítica moderna, que revelou em Andrew Marvell um dos maiores poetas de língua inglesa.

Nos poemas mais longos, como "The Nymph and the Fawn", prevalece o classicismo; e a famosa "Horatian Ode upon Cromwell's Return from Ireland" foi celebrada por Quiller-Couch como a poesia mais clássica da língua; outros a compararam às odes de Malherbe ao rei Henrique IV. Com efeito, Marvell fala ao ditador de maneira muito semelhante:

"But thou, the War's and Fortune's son,
March indefatigably on,
And for the last effect
Still keep the sword erect."

Mas Malherbe termina em uma apoteose da paz –

"Le fer, mieux employé, cultivera la terre,
Et le peuple qui tremble aux frayeurs de la guerre,
Si ce n'est pour danser, n'orra plus de tambours" –

enquanto Marvell conclui:

"The same arts that did gain
A power, must it maintain."

Atrás do classicismo patriótico da ode horaciana esconde-se uma doutrina política que pretende reunir "Sanction" e "Efficiency": é o maquiavelismo, dentro da forma clássica. Marvell, nobremente comovido, não deixa de ser irônico. Foi grande satírico. "The Rehearsal Transposed" é uma sátira vigorosa contra a Restauração, a propósito da qual T. S. Eliot se lembrou das investidas de Dante contra Florença. Mas o "wit" de Marvell tem outro fun-

damento, e nisso difere essencialmente de Milton: não é revolta moral, e sim angústia religiosa (evidente no poema "The Coronet"), que o leva a desrespeitar as coisas terrestres. Em "To His Coy Mistress", o motivo horaciano do "Carpe diem" alarga-se de repente, abrindo um panorama terrificante:

> "But at my back I always hear
> Time's winged chariot hurrying near,
> And yonder all before us lie
> Desert of vast eternity."

O elemento clássico, em Marvell, manifesta-se na precisão das suas expressões, na dureza metálica da sua língua, dureza que não exclui a musicalidade. Mas a inteligência "metafísica", barroca, prevalece. Classicismo e Barroco estão, na poesia de Marvell, em perfeito equilíbrio, como em paz depois de uma longa guerra; e é esta a situação humana do poeta. "A Garden. Written after the Civil Wars" chama-se uma das suas poesias; e, nesta como em outras poesias bucólicas – "Upon Appleton House" – Marvell revela um sentimento profundo da natureza, quase pré-romântico, desconhecido no seu século. Nisso também, Marvell é muito inglês, um *gentleman* em sua casa nos campos.

Milton exerceu influência intelectual sobre Cowley e influência artística sobre Marvell. A sua influência moral é que não aparece nos seus contemporâneos, pelo menos quando se presta atenção apenas aos escritores cultos. Mas, no sentido moral, havia um miltoniano inconsciente entre a gente iletrada: o caldeireiro ambulante John Bunyan[120] é o único escritor

---

120 John Bunyan, 1628-1688.
*Grace Abouding to the Chief of Sinners* (1666); *The Pilgrim's Progress From This World To That which is to come* (1678/1684); *The Life and Death of Mr. Badman* (1680); *The Holy War* (1682.)
Edições do *Pilgrim's Progress* por C. Whibley, London, 1926, e por G. B. Harrison, London, 1928.
L. W. Mackail: *The Pilgrim's Progress*. London, 1924.
J. Brown: *John Bunyan, His Life, Times and Works*. 2.ª ed. 2 vols. London, 1928.
G. B. Harrison: *John Bunyan. A Study in Personality*. London, 1928.
W. Y. Tindall: *John Bunyan, Mechanick Preacher*. New York, 1934.
J. Lindsay: *John Bunyan, Makes of Myths*. London, 1937.
H. Talon: *John Bunyan*. Paris, 1951.

de língua inglesa que pode ser comparado com Milton. Bunyan, puritano sectário, serviu no exército do Parlamento, era soldado valente, mas pouco aproveitável, porque gostava de perdoar aos inimigos, para combater com a maior resolução outros inimigos, que apenas existiam nas suas alucinações. O pobre visionário caminhava pelo país, consertando caldeiras e pregando sermões aos camponeses. A Igreja, restaurada pela monarquia, não podia tolerar essa concorrência ilegal, e Bunyan passou metade da vida nas prisões, pregando aos companheiros de desgraça. As visões continuaram: nem na prisão o deixaram em paz os seus inimigos, que sempre o acompanharam, porque eram os seus próprios pecados personificados. Essas experiências, descreveu-as numa autobiografia espiritual, *Grace Abounding to the Chief of Sinners*; e depois resolveu transformar a narração em uma espécie de romance ou epopéia em prosa, *The Pilgrim's Progress*.

> "As I walked through the wilderness of this World",

assim começa Bunyan; e logo nos ocorre outro começo: "Nel mezzo del cammin di nostra vita". Assim como o outro mundo de Dante é a imagem fantástica da Itália do século XIII, assim o mundo de Christian, herói do *Pilgrim's Progress*, é uma imagem fantástica da Inglaterra do século XVII, povoada de personagens alegóricas que acompanham, perturbando ou ajudando, o pobre Christian na sua viagem, da City of Destruction para Zion, a City of God. Passa pelos lugares mais estranhos, o Desfiladeiro do Desespero, a Aldeia da Moral, a Colina da Dificuldade, o Vale da Humilhação, onde tem de lutar contra o terrível Apollyon; é preso na Feira das Vaidades (a "Vanity Fair" que Thackeray tomou como título de romance), atravessa o Rio da Morte, e chega enfim à Cidade Santa. Quanto mais pormenorizado for o resumo do livro, tanto mais infantil parecerá. Mas a leitura causa outra impressão: todas aquelas paisagens fantásticas respiram a atmosfera terrificante do "dejà vu" nos sonhos, todas aquelas personagens alegóricas estão tão vivas que acreditamos tê-las conhecido pessoalmente; a leitura torna-se pesadelo, como se fosse o maior *thriller* entre os romances policiais; e o fim vitorioso é um alívio enorme, como uma verdadeira salvação. Tudo isso está narrado numa linguagem popular, na qual abundam metáforas militares – reminiscências do serviço no exército – e sobretudo as citações e alusões bíblicas. Organizou-se uma estatística, segundo a qual

a maior parte do texto do *Pilgrim's Progress* é literalmente tomada da Bíblia, a leitura principal do caldeireiro. Com efeito, *The Pilgrim's Progress* é a segunda Bíblia das nações anglo-saxônicas, o *Paradise Lost* do homem do povo. Mas não só dele. "*The Pilgrim's Progress*", diz Macaulay "is perhaps the only book about which, after the lapse of hundred years, the educated minority has come over to the opinion of the common people."

O espírito inglês possui uma capacidade especial de se exprimir em alegorias. Abundam em toda a parte na literatura inglesa, e uma das maiores obras dessa literatura, a *Fairie Queen*, de Spenser, é alegoria elaboradíssima. *The Pilgrim's Progress* é, porém, a maior obra alegórica da literatura inglesa. Parece mera leitura popular, feita sem arte alguma; e Bunyan não era, evidentemente, artista, ou então, quando muito, seria artista contra a sua vontade que era só pregar e pregar, assustar e consolar os pecadores. Na sua memória intervieram, além da Bíblia, reminiscências de outras leituras. As semelhanças com *Piers the Plowman*, outra obra-prima alegórica da literatura inglesa, e com os "Morality Plays", são casuais, porque Bunyan não os conheceu; mas conheceu alguns tratadinhos místicos, e conheceu edições populares de velhos romances de cavalaria, talvez o próprio Malory. Daí certas analogias assombrosas com os *Exercitia spiritualia*, de são Ignácio de Loyola, que fora também leitor de romances de cavalaria. Daí a maneira vivíssima de contar aventuras romanescas. Bunyan é romancista e, em certo sentido, precursor do romance moderno: em outra obra de Bunyan, *The Life and Death of Mr. Badman*, o caminho de perdição de um pecador é descrito com o realismo de um Defoe e com as minúcias psicológicas de Samuel Richardson. *The Pilgrim's Progress* é um romance arcaico: o que seria definição da epopéia. Bunyan seria o Milton do povo.

Mas é o *The Pilgrim's Progress* realmente uma epopéia? A obra revela, na apresentação das cenas e na caracterização das personagens, as mesmas qualidades dramáticas do *Paradise Lost*. Bernard Shaw afirmou ocasionalmente que Bunyan era um grande dramaturgo, afastado do teatro pelo puritanismo, e que uma versão do *The Pilgrim's Progress* para o teatro revelaria força dramática maior do que a de Shakespeare. O paradoxo chega a exprimir uma verdade histórica. Em Bunyan, o puritanismo encontrou a aproximação entre a sua literatura e o teatro, o caminho que Milton não acertou, por causa dos preconceitos classicistas da sua erudição

literária, enquanto que Bunyan era homem do povo. *The Pilgrim's Progress* não é teatro; mas é a transformação e continuação histórica do teatro elisabetano. Em 1642, fecharam-se os teatros, e em 1661 só se reabriram para o gosto aristocrático. No *The Pilgrim's Progress*, o povo inglês encontrou de novo as angústias que o tinham comovido diante das peças de Shakespeare e Webster; encontrou personagens alegóricas, mas tão vivas e imortais como Hamlet. E mais uma coisa que Shakespeare não fora capaz de criar: um enredo inventado, que na imaginação do leitor se torna verdade vivida, acompanhando-o e guiando-o pela vida afora. Bunyan é, segundo a expressão de um crítico moderno, um criador de mitos.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

## *Capítulo V*

### MISTICISMO, MORALISMO E CLASSICISMO

O PRESENTE capítulo, que se ocupa principalmente dos escritores franceses do século XVII, chamados "clássicos", abre, no entanto, com a discussão da literatura mística espanhola. Não se trata, evidentemente, de tentativa de aproximação, que seria absurda. Mas justifica-se a justaposição por motivos históricos: de influências da mística ibérica na psicologia que caracteriza, em parte, o classicismo francês. E por mais um elemento comum, embora menos manifesto: o realismo.

Meditações, contemplações e êxtases místicos produziram uma parte importante da literatura espanhola do século XVII[1]. A bibliografia é imensa – as leituras místicas eram evidentemente popularíssimas; e em certo sentido toda a literatura espanhola do século é invadida pela mística: Lope de Vega tem poesias sacras do mais puro sabor místico, Calderón é dramaturgo místico, o estoicismo ascético de Alemán e Quevedo aproxima-se mais uma vez da mística; só Cervantes fica livre, e Góngora duvidoso. Entre os místicos por assim dizer profissionais, encontram-se duas figuras das mais elevadas da literatura espanhola: santa Teresa de Ávila e san Juan de la Cruz.

---

1 P. Sainz Rodríguez: *Introducción a la historia de la literatura mística en España*. Madrid, 1927.
E. Allison Peers: *Studies of the Spanish Mystics*. London, 1927.

O problema é um dos mais difíceis e delicados da história literária. Os místicos não escreveram para produzir literatura; a origem das suas obras é a experiência religiosa, o fim a catequese, e no centro se encontram, *implicite* ou *explicite*, teorias dogmáticas que a crítica literária não é capaz de julgar com competência. Falamos sempre em torno dos místicos, sem chegar até o centro das suas atividades (ou passividades) interiores; sobretudo a distinção entre místicos autênticos e místicos falsos está inteiramente fora da competência da crítica literária.

A primeira dificuldade residente logo na classificação daquela enorme bibliografia: são poucos os místicos que interessam ao historiador da literatura, que aplica deste modo um critério literário; mas este não diz respeito à essência ou substância mística das obras, e não fornece, portanto, um meio de classificação. Menéndez y Pelayo propôs a classificação dos místicos segundo as ordens a que pertenciam, porque as tradições espirituais das ordens religiosas da Igreja católica são diferentes. Essa classificação é cômoda e apresenta a vantagem de reunir as duas figuras máximas, santa Teresa de Ávila e san Juan de la Cruz, unidas por amizade e atividades comuns, e pertencentes ambos à Ordem do Carmo. A insuficiência desse critério revela-se, porém, a propósito de uma das obras mais importantes, embora das menores em tamanho, da mística espanhola, o famoso soneto "No me mueve, mi Dios, para quererte...", que já foi atribuído, sucessivamente, à carmelita santa Teresa, ao franciscano Fray Pedro de los Reyes, aos jesuítas santo Ignacio e são Francisco Javier, e que hoje se atribui a um missionário Fray Miguel de Guevara, do qual não sabemos quase nada[2].

Em primeiro lugar, é preciso distinguir entre dominicanos de pura tradição tomista e franciscanos de tradição escotista, jesuítas da escola de Suárez e agostinhos de tradição platônica. A ordem do Carmo esteve, durante a primeira metade do século XVI, em decadência gravíssima, da

---

2 R. Foulché-Delbosc (in: *Revue Hispanique*, II, 1895).
A. M. Carreño: *Ensayos literarios*. México, 1915.
M. C. Huff: *The Sonnet* "*No me mueve, mi Dios*". *Its Theme in Spanish Tradition.* Washington, D.C., 1943.
M. Bataillon: "El anónimo del soneto 'No me mueve'". (In: *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 4, 1950.)

qual só a reforma operada por aqueles dois santos a salvou. É a época posterior ao concílio de Trento; a Espanha torna-se mais eclesiástica do que nunca, e a ortodoxia identifica-se cada vez mais com a filosofia tomista. Os escritores místicos, cuja formação é da época anterior, são diferentes: um dominicano como Fray Luis de Granada não se haveria, depois, aberto a influências platônicas. Durante o século XV e a primeira metade do século XVI, a mística espanhola é principalmente ascética; a obra mais significativa é o *Abecedario espiritual*, de Francisco de Osuna. Pela vitória do tomismo, a ascética separa-se algo da mística, tende a transformar-se em moralismo cristão; contribui para isso a doutrina dos dominicanos, que consideram a mística como mera fase superior da vida contemplativa; e contribui para a desconfiança dos jesuítas quanto à autenticidade de visões e êxtases freqüentes. A mística propriamente dita torna-se algo independente: como um ramo separado da teologia, no qual se concentram as correntes platônico-augustinianas, mas sempre com a tendência superposta de aristotelizar-se. Os grandes místicos dessa segunda fase são todos franciscanos, agostinhos, carmelitas. Heranças da mística flamenga alimentam o humanismo de san Juan de la Cruz, enquanto em santa Teresa prevalece o realismo da raça castelhana, acessível à influência do realismo aristotélico. Por isso a repercussão da grande religiosa foi mais forte que a do seu companheiro. O meio de expressão daquela tendência é o estilo barroco. No soneto de Miguel de Guevara que assim termina:

> "Muévesme al tu amor en tal manera
> que aunque no hubiera cielo yo te amara
> y aunque no hubiera infierno te temiera.
>
> No me tienes que dar porque te quiera;
> Que aunque quanto espero no esperara
> Lo mismo que te quiero te quisiera."

reconhecem-se imediatamente as antíteses como petrarquismo "a lo divino", quer dizer, resultado do processo aristotélico-barroco de santificar a poesia profana. É o estilo, do qual não existem antecedentes nos dois Luíses, e que separa santa Teresa e san Juan de la Cruz do século XVI em

que viveram e morreram, colocando-o às portas do Barroco. Afinal, são contemporâneos de Miguel Ângelo e Tasso.

As influências flamengas, sobretudo de Ruysbroeck, são bastante fortes no franciscano Fray Juan de los Ángeles[3], humanista platônico com certa dose de sentimentalismo, que se manifesta através da totalidade barroca do seu estilo.

Não se pode qualificar de outra maneira o estilo de san Juan de la Cruz[4]. E o santo é um grande humanista. Em primeira linha, é teórico consciente. A expressão imediata das suas experiências místicas foram algumas poesias; e todo o resto da sua literatura – as grandes obras *Subida del Monte Carmelo* e *Noche oscura del Alma* – é comentário teológico daqueles poemas. A própria e última experiência mística, a união com Deus, é inefável. O que pode ser descrito é só o itinerário para esse fim, partindo das "tinieblas" do pecado, atravessando a "noche oscura", que é o símbolo mais freqüente da poesia do santo; símbolo misterioso, significando, ao mesmo tempo, a ignorância das coisas divinas no homem caído –

> "En una noche obscura,
> Con ansias en amores inflamada,
> Oh dichosa ventura!"

---

3 Fray Juan de los Ángeles, 1536-1609.
*Triunfos del amor de Dios* (1590); *Manual de vida perfecta* (1608), etc.
Edição por J. Sala, 2 vols., Madrid, 1912/1917.
J. Domínguez Berrueta: *Fray Juan de los Ángeles*. Madrid, 1927.

4 San Juan de la Cruz (Juan de Yepes y Álvarez), 1542-1591.
*Obras Espirituales* (1618).
Edição por P. Gerardo de San Juan de la Cruz, 3 vols., Toledo, 1912/1914.
Edição das poesias por P. Salinas, Madrid, 1936.
R. Encinas y López Espinosa: *Las poesías de San Juan de la Cruz*. Valencia, 1905.
J. Baruzi: *Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique*. Paris, 1924.
P. Garrigou-Lagrange: *Perfection chrétienne et contemplation selon Saint Thomas d'Aquin et Saint Jean de la Croix*. Paris, 1926.
E. Allison Peers: *Saint John of the Cross*. Cambridge, 1932.
R. Sencourt: *Carmelite and Poet. A Framed Portrait of St. John of the Cross*. London, 1943.
Dámaso Alonso: *La poesía de San Juan de la Cruz*. Buenos Aires, 1943. (2.ª edição, 1946.)
J. Descola: *La quintessence de Saint Jean de la Croix*. Paris, 1952.

– e a ausência de impressões sensoriais, condição da "subida" –

> "...sin outra luz ni guía
> Sino que en el corazón ardía...";

e, enfim, a "noche" é o símbolo da ignorância superior, da "ignorantia docta" que olvidou e já ignora o mundo e as suas "imágenes" sensoriais, para viver só a "presencia de Dios":

> "Aquestra una fuente que deseo,
> En este pan de vida yo la veo,
> Aunque de noche."

Deste modo, o santo continua na presença de Deus, "aunque en la noche" deste mundo, na qual Deus está presente no "pan de vida" da Eucaristia. A experiência mística não separa da Igreja o santo; ao contrário, é o seu guia para os mistérios sacramentais.

A poesia religiosa de san Juan de la Cruz é a poesia mais erótica do Barroco. As imagens sexuais são freqüentes, chegando a tornar-se provocantes:

> "Quedéme y olvidéme,
> El rosto recliné sobre el Amado,
> Cesó todo, y dejéme,
> Dejando mi cuidado
> Entre las azucenas olvidado."

O santo teria explicado essas imagens como poesia erótica "a lo divino". A psicologia moderna poderia interpretar o niilismo da "noche obscura" como eliminação da "censura" da consciência, como "evasão abismal" através do subconsciente. A "ignorância" seria a imagem do próprio subconsciente:

> "Entréme donde no supe,
> y quedéme sabiendo,
> Toda ciencia trascendiendo."

Mas essa interpretação leva a contradições inextrincáveis. Evasão é fuga: e Pedro Salinas salienta, com razão, o caráter centrípeto dessa poesia pu-

ramente emotiva, "poésie pure", sem o menor elemento narrativo, nem sequer didático, no qual a interpretação psicanalítica se pudesse apoiar. Fica apenas a própria expressão como conteúdo. Por isso, Baruzi coloca no centro do seu estudo sobre o santo o problema: alegoria ou símbolo? Se a poesia de san Juan de la Cruz apresenta alegorias, sinais, racionalmente compreensíveis de sentimentos irracionais, então é poesia, por assim dizer, didática, para "hacer más representable un concepto"; e nesse caso a interpretação psicanalítica é justificada: seria a racionalização do que a "censura" moral não deixa passar pelo limiar da consciência. A poesia de San Juan de la Cruz não apresenta, porém, alegorias. O termo *noche* tem pelo menos três, talvez quatro significações, sendo a quarta a reinterpretação dos símbolos estóicos, tão freqüentes na poesia espanhola, do silêncio e da "soledad":

"La noche sosegada
En par de los levantes de la aurora,
La música callada,
A soledad sonora..."

A poesia do santo é "poésie pure", porque incapaz de ser parafraseada em conceitos racionais; apresenta símbolos de experiências inefáveis. Por isso, o seu último termo é "música callada", "soledad sonora", antíteses que também se encontram em Vaughan; antíteses das quais irá lembrar-se o romantismo de Novalis e Wordsworth.

Essa analogia com o romantismo de poetas conscientemente medievalistas é bastante curiosa. San Juan de la Cruz, o maior "poeta noturno" de todos os tempos, é, fora da sua poesia, um espírito solar, um humanista; as suas citações latinas mereceram estudo especial, e quanto à sua frase: "Más vale un pensamiento del hombre que todo el mundo" – será difícil decidir se lembra mais Pascal ou Descartes. Em todo o caso, é um conceito da tradição platônico-augustiniana; com razão Alois Mager rejeitou as interpretações tomísticas de Garrigou-Lagrange, merecendo com isso os aplausos dos jesuítas, que preferem a interpretação da mística do santo segundo conceitos menos rigorosos. Pensa-se em Suárez, em Duns Scotus. San Juan de la Cruz é mais medieval do que os seus contemporâneos renascentistas. A sua doutrina é uma ponta entre a mística flamenga

e a poesia barroca; exprime mística medieval em versos barrocos. O guia poético através dessa ponte foi Garcilaso de la Vega: sua poesia renascentista é a base da expressão poética do santo, que a transfigura "a lo divino". Dámaso Alonso considera san Juan como o supremo realizador da poética garcilasiana; por isso, como o maior poeta da língua castelhana. Não concordaram com isso os humanistas como Ortega y Gasset, que sempre darão a preferência a Fray Luis de León. Mas a poesia de san Juan de la Cruz está, em mais um sentido, fora das discussões e até fora do tempo; pela sua "pureté" realiza o milagre de exprimir a "música", a "soledad sonora", que é o próprio conteúdo da indizível experiência mística, tornado luminoso – "aunque de noche".

Os manuais antigos da história literária espanhola empenharam-se em destacar o poeta Alonso de Ledesma[5], fundador de uma "escola" esquisita de poesia, o "conceptismo": jogo de conceitos, em vez do suposto jogo de palavras dos gongoristas. Como se vê, a distinção é bastante precária, parecendo-nos que "conceptismo" e "culteranismo" fossem mais ou menos a mesma coisa. Aconteceu, porém, que Quevedo, o maior inimigo do culteranismo, não teve objeções que opor ao conceptismo, que os gongoristas, por sua vez, combateram. Na verdade, os autores daqueles manuais não sabiam bem onde colocar historicamente esse Ledesma; e talvez pelo mesmo motivo os manuais mais recentes lhe omitam o nome. Na verdade é Ledesma um místico, se bem que não dos mais profundos. Góngora não é místico, é naturalista. A doutrina de Ledesma é tentativa de tornar "a lo divino" o gongorismo; os seus jogos de palavras baseiam-se em teorias augustinianas sobre a realidade dos conceitos abstratos. Ledesma é "realista" no sentido escolástico da palavra. O seu anti-aristotelismo talvez inconsciente, numa época da qual a existência do platonismo já era precária, colocou Ledesma perto de outras correntes "oposicionistas" do Barroco. A secularização do conceptismo, "a lo profano", realiza-se no Barroco estóico de Quevedo, e depois em Gracián.

---

5 Alonso de Ledesma Buitrago, 1562-1623.
*Conceptos espirituales y morales* (1600-1612); *Juegos de Noches Buenas a lo divino* (1605).
Edição em: Biblioteca de Autores Españoles, vol. XXXV.

A justaposição usual de santa Teresa[6] e san Juan de la Cruz justifica-se pela amizade e as atividades comuns dos dois grandes santos pertencentes à mesma ordem, a do Carmo; porém não deixa de produzir graves incompreensões. A santa costumava chamar a san Juan "mi pequeño Séneca", e com isso demonstrou consciência perfeita do humanismo do santo; mas o apelido era bastante inexato. Santa Teresa não era mulher erudita, e da erudição humanística do companheiro separou-a um realismo profundo. Com santa Teresa estamos em terra firme, longe da atmosfera celeste de san Juan, na qual só eleitos podem respirar. A índole popular da devoção teresiana já foi objeto de estudos especializados; até a expressão da santa é popular, tipicamente castelhana. A origem aristocrática da família não é circunstância distintiva num país de "hidalgos" e num século aristocrático, e a forma aristocrática de certos pensamentos teresianos baseia-se antes nas leituras preferidas da sua mocidade: os romances de cavalaria. Versões populares dos mesmos romances encantaram o pobre caldeireiro ambulante John Bunyan; e talvez um estudo comparativo revelasse analogias curiosas entre a viagem perigosa do herói do *The Pilgrim's Progress* pelas paisagens de uma Inglaterra fantástica e as viagens penosas da autora do *Livro de las fundaciones* pela Castela muito real, e contudo iluminada de visões místicas que Bunyan tampouco desconhecia.

Com efeito, santa Teresa é uma santa popular, incomparavelmente mais realista que o seu companheiro-poeta. De maneira bem espanhola, a mística de santa Teresa é mais ascética, e à ascese dedicou a

---

6 Santa Teresa de Ávila (Teresa de Cepeda y Ahumada), 1515-1582.
*Libro de su vida* (1562/1565); *Libro de las fundaciones* (1567-1582); *Camino de perfección* (1570); *Las Moradas o el Castillo interior* (1577); *Cartas* (1562/1582).
Edições por V. de la Fuente (Biblioteca de Autores Españoles, vols. LIII e LV), e por P. Silverio de Santa Teresa, 9 vols. Burgos, 1922.
G. Hahn: *Die Probleme der Hysterie und die Offenbarungen der hl. Theresia.* Leipzig, 1906.
M. Mir: *Santa Teresa*. Madrid, 1912.
G. Truc: *Les mystiques espagnols, Sainte Thérèse et Saint Jean de la Croix*. Paris, 1921.
R. Hoornaert: *Sainte Thérèse, écrivain*. Paris, 1922.
Am. Castro: *Santa Teresa y otros ensayos*. Madrid, 1929.
M. Lepée: *Le réalisme chrétien chez Sainte Thérèse d'Avila*. Paris, 1948.
E. Allison Peers: *Saint Teresa de Jesus*. London, 1953.

santa uma das suas obras capitais, o *Camino de perfección*. Sobretudo a leitura das suas cartas impressiona pelo realismo, pelo humor, pela capacidade de ação. Na memória, porém, fica uma outra Teresa: uma santa pomposa, grande dama de Espanha, com os olhos voltados para o Céu – a estátua barroca de que a Contra-Reforma espalhou mil exemplares pelas igrejas da Europa católica. A mais famosa dessas esculturas é a que o grande Bernini fez para a igreja de Santa Maria della Vittoria, em Roma: a santa desmaiando perante a visão inconfundivelmente erótica de um anjo. Francamente, o aspecto extático, supramundano, exaltado, de Teresa de Cepeda y Ahumada, faz menos parte da sua santidade que da sua história. A grande santa foi histérica; após a análise discreta dos documentos pelo bolandista Hahn não restam dúvidas. Mas, enquanto a histeria não foi indicada como fonte de pretensa santidade, e admitindo-se que a santidade autêntica pode ser acompanhada de histeria, como de qualquer outra doença, não existe contradição entre as duas qualificações. E a santidade foi mais forte: as histéricas são egoístas e esgotam-se em atividades fingidas; a santa era o amor encarnado e, quase se diria, um grande homem de ação.

Valbuena Prat chamou a atenção para o realismo da devoção da santa: "Entended", dizia ela, "que si es en la cocina, entre los pucheros anda el Señor"; o leitor lembra-se do realismo das "comedias de santos" e dos quadros de Murillo, nos quais a Virgem aparece aos irmãos leigos na cozinha do convento. Santa Teresa tem a memória cheia de lendas assim, emprega com gosto as frases saborosas da gíria, exibe, nas cartas, franquezas inesperadas e luzes de humorismo. A energia da sua expressão é enorme, ajudada pela linguagem algo arcaica. Teresa é da velha estirpe de Castela: sóbria, prática, altiva, independente como o Cid. Às irmãs, dá os conselhos mais pormenorizados sobre administração e manutenção dos conventos; às autoridades eclesiásticas que pretendem impedir-lhe a reforma do Carmo, Teresa opõe-se com energia indomável; até ao núncio apostólico e ao próprio rei escreve com a consciência da sua missão, empregando expressões respeitosas, mas pouco diplomáticas. Há em santa Teresa algo de D. Quixote, da sua paixão pela boa causa, do seu romantismo. Na mocidade, a futura santa gostava de ler romances de cavalaria, e o *Livro de las fundaciones*, o relatório realista das suas atividades monásticas, mostra a santa, montada

na mula, viajando, como D. Quixote, pelas estradas reais, pernoitando em tavernas miseráveis, lutando contra o sol, a poeira e os ladrões com ares de fidalgos, vencendo todas as dificuldades, fundando e visitando conventos e salvando a Igreja moralmente caída da Espanha.

Por essa atividade pertence santa Teresa à Contra-Reforma: à época posterior ao concílio de Trento, à época da fundação de muitas novas ordens e congregações e do desenvolvimento da Companhia de Jesus, época na qual uma "nuvem de testemunhas" demonstrou ao mundo, pela ação e pelo pensamento, a verdade divina. Teresa, que é uma dessas testemunhas, parece limitada à ação. "No está la cosa en pensar mucho, sino en amar mucho." A sua religiosidade fundamentalmente popular exclui os vôos do pensamento teológico. Teresa vive na liturgia, na adoração do Santíssimo Sacramento. A história bíblica e as vidas dos santos, ela as vê como quadros vivos, como os quadros naturalistas, cheios de sangue, nas igrejas espanholas. Essas cenas, os santos, a Virgem e o próprio Redentor, afiguram-se-lhe que entram na sua cela, conversando com a humildade religiosa, revelando-lhe a significação dos sofrimentos humanos; e quando Teresa percebe que se encontra em união mística com a divindade, cai desmaiando. Então, é a grande visionária. *Las Moradas o el Castillo Interior* é o maior livro de devoção mística em língua espanhola, e talvez em qualquer língua. A energia do pensamento antitético – "Todo y Nada" – só é superada pela ternura dessa alma que foi realmente aquilo a que aspirava: uma "alma hermosa". A expressão tornou-se, em tempos posteriores, um lugar-comum da mística européia e, depois, do sentimentalismo literário. Em Teresa não há nada disso. Grande poesia não é nunca sentimental, e Teresa foi, além de prosadora, poetisa rara mas inspirada, transformando "a lo divino" glosas populares de amor ardente:

"Aquesta divina unión
y el amor con que yo vivo
hace a mi Dios mi cautivo
y libre my corazón;
y causa en mi tal pasión
ver a Dios mi prisionero,
que muero porque no muero."

Nestes versos está Teresa inteiramente: a religiosidade popular, o êxtase visionário, a energia ardente – e mais uma coisa que se revela nos versos seguintes:

> " Ay, qué larga es esta vida,
> qué duros estos destierros,
> esta cárcel y estos hierros
> en que está el alma metida!"

O pensamento é o do platonismo renascentista, incompatível com o ativismo da santa, e também com a expressão popular. Contradições tais só se encontram no Barroco, no qual se enquadra também melhor o ascetismo moralista de santa Teresa. Assim como santa Teresa se apóia, talvez sem sabê-lo bem, em doutrinas da mística platônico-augustiniana, assim ela encarna o misticismo[7] realista, típico da raça espanhola, o misticismo de ação que se aliou às forças da Contra-Reforma, da qual a Espanha se tornou campeã, e que se esgotou com ela. Como representante dessa mística da ação, é Teresa uma santa do Barroco; pertence, sem o saber, ao realismo aristotélico. Assim, Teresa deu à tradição mística medieval, ameaçada pelo intelectualismo neotomista e depois pelo racionalismo filosófico, a força de vencer o século que identificou mística e angústia – para que a tradição platônica chegasse ao século XVIII, quando se transformará em pietismo, sentimentalismo e pré-romantismo.

Esta missão histórica da mística teresiana realizou-se fora da Espanha. Na pátria de santa Teresa, a mística continuou como religiosidade popular. É característica a obra de um escritor de talento extraordinário, Malón[8] de Chaide: na sua *Conversión de la Magdalena*, narração ascética, vivíssima, o realismo torna-se naturalismo; o editor moderno dessa curiosa obra, o padre Félix García, compara-a com a escultura espanhola em madeira, com estátuas de santos suando sangue e chorando

7 P. Rousselot: *Les mystiques espagnols*. Paris, 1867.
8 Fray Pedro Malón de Chaide, c. 1530-1589.
*La conversión de la Magdalena* (1578/1583).
Edição por Fél. García (Clássicos Castellanos, vols. CIV/CV).
P. Rousselot: *Les mystiques espagnols*. Paris, 1867.

lágrimas de pedras preciosas, esses santos que se levam em procissão pelas ruas das cidades espanholas, acompanhados de cortejos de ascetas, gritos do povo e tiros dos soldados. É a Espanha pitoresca. Mas a obra de Malón de Chaide é a de um grande artista, e por isso menos popular do que os escritos do jesuíta Nieremberg[9], nos quais se mistura a unção às descrições macabras e terrificantes e ao ascetismo sóbrio dos castelhanos. Apesar disso, os livros de Nieremberg, agradando ao gosto barroco, foram traduzidos para todas as línguas e contribuíram para a repercussão universal da mística espanhola.

Essa repercussão não se limitou aos países católicos. Jeremy Taylor e Richard Crashaw celebraram e cantaram santa Teresa; no holandês Dullaert encontra-se um eco da poesia mística espanhola; os livros ascéticos espanhóis influenciaram a literatura edificante dos luteranos alemães.

Uma situação das mais complicadas encontrou a mística espanhola na França: parte do país era protestante, sobretudo a aristocracia e a burguesia, e a parte católica se opôs, por galicanismo inveterado, às exigências da Contra-Reforma tridentina. Terminadas as guerras de religião, a França devastada era também um deserto espiritual; a mística espanhola chegou, juntamente com uma vaga de humanismo cristão, produzindo o fenômeno de uma Renascença católica.

As guerras de religião deixaram reflexos em toda a literatura francesa da época; em Ronsard não menos do que em Montaigne e Malherbe; mas as duas obras representativas da controvérsia, *Les Tragiques*, de D'Aubigné, e a *Satire Menipée*, não tiveram conseqüências; a pacificação pelo rei Henrique IV baseava-se no cansaço geral da nação e no indiferentismo religioso do monarca. Só meio século depois, uma querela religiosa, em torno dos jansenistas de Port-Royal, sacudiu a França inteira, cindindo a literatura francesa em dois campos inimigos, de tal modo que desde então existem as famosas "duas Franças", renovando-se a luta, de vez em quando, sob etiquetas ideológicas sempre diferentes – "plus ça change,

---

9 Juan Eusebio Nieremberg, c. 1595-1658.
*De la hermosura de Dios y su amabilidad* (1641); *Diferencia entre lo temporal y lo eterno* (1643).

c'est la même chose". De uma controvérsia teológica nasceu a literatura francesa moderna. Entre são Francisco de Sales e Port-Royal, na primeira metade do século XVII, a França deve, portanto, ter sido teatro de profundas transformações religiosas, que escaparam à atenção dos historiadores da literatura; Henri Bremond revelou essas transformações, redescobrindo uma vasta literatura mística, esquecida, renovando completamente a história literária francesa do século XVII[10]. A mística espanhola exerceu sobre esse movimento influência decisiva. Mas a primeira fonte da renovação religiosa é de origem italiana.

A Contra-Reforma na Itália[11] foi feita, como em toda a parte, pela propaganda e pela violência. A violência estava aliada à dominação espanhola, o que explica a aversão dos patriotas italianos; e a propaganda, dirigida contra a corrupção moral do clero e exigindo do povo principalmente obediência litúrgica, satisfazia-se com resultados superficiais, tolerando abusos e superstições, usando de complacência para com os poderosos, criando hipocrisia generalizada. Eis o quadro sombrio, familiar aos leitores de *I Promessi sposi*, de Mansoni. Aos estudiosos modernos a Contra-Reforma italiana revelou mais outros aspectos. Na Itália também apareceu numa "nuvem de testemunhas" extáticas como santo Giuseppe da Copertino e santa Maria Maddalena de'Pazzi, ao lado de santos ativos como Camillo de Lellis. Um representante extraordinário da religiosidade popular foi o franciscano Fra Bartolommeo Cambi da Salutio[12], místico e extático, asceta, pregador popular de repercussão imensa, poeta sacro, figurando dignamente entre s. Francisco e Savonarola. O centro de autênticas atividades reformadoras era a cúria arquiepiscopal de Milão, dirigida pelo santo Arcebispo Carlo Borromeo e, depois, pelo Cardeal Federigo Borromeo. Da Savóia, então província do ducado italiano de Piemonte,

---

10 H. Bremond: *Histoire littéraire du sentiment religieux en France depuis la fin des guerres de religion jusqu'à nos jours*. 10 vols. Paris, 1916/1932. (2.ª ed.: Paris, 1935.)
G. de Reynold: *Le XVIIe siècle. Le Classique et le Baroque*. Montreal, 1944.
J. Rousset: *La littérature de l'âge baroque en France*. Paris, 1953.

11 M. Petrocchi: *La Controriforma in Italia*. Roma, 1947.

12 F. Sarri: *Il venerable Fra Bartolommeo Cambi da Salutio*. Firenze, 1925.

surgiu o santo que na França continuará a obra de san Carlo Borromeo: são Francisco de Sales.

São Francisco de Sales[13] é, em primeiro plano, o apóstolo da Sabóia; reconquistou os territórios calvinistas em torno de Genebra, da cidade de Calvino, da qual o santo era bispo, assim como san Carlo Borromeo havia trazido de novo ao catolicismo as regiões protestantes do Veltlino. Obedecendo às diretrizes do Papado, assegurou a vitória pela fundação da ordem das Visitandinas, pela fundação de colégios e obras de caridade. Dos apóstolos italianos da Contra-Reforma distingue-se Francisco de Sales justamente pela sua formação italiana, isto é, humanista. Fora aluno da Universidade de Pádua, gostava das leituras clássicas, cita Sêneca, como o fizeram Lipsius e Montaigne, também nos sermões e na vasta correspondência com amigos e amigas que se confiaram à sua direção espiritual. Desta parte literária das atividades do santo nasceram os seus livros, manuais de um cristianismo sereno, calmo e até alegre, manuais de moral cristã para gente culta e bem educada. Na apresentação literária revela-se a tendência geral da Contra-Reforma, de origem jesuítica, a tendência de se dirigir principalmente às classes superiores da sociedade; estava em relação com isso a complacência, senão por vezes a laxidão moral, dos diretores de consciência. Francisco de Sales não pensava, é claro, em facilitar o cristianismo; pretendia apenas demonstrar que em nossa própria natureza agem forças morais paralelas e que, portanto, o fim não é inacessível nem de dificuldade sobre-humana. A sua própria "conversão", em 1585, consistira em rejeitar a doutrina augustiniana da predestinação, aceitando a tese do mérito das obras humanas. Neste sentido, pela confiança no homem, Francisco de Sales é humanista como Erasmo ou Montaigne. Apenas, Francisco de Sales

---

13 Saint François de Sales, 1567-1622.
*Introduction à la vie dévote* (1608; 2.ª ed., 1619); *Traité de l'amour de Dieu* (1616); etc.
Edição das obras completas pelas Réligieuses de la Visitation d'Annecy, 24 vols., Annecy, 1892/1918.
P. Archambault: *Saint François de Sales*. Paris, 1927.
F. Strowski: *Saint François de Sales*. Paris, 1928.
H. Bremond: *Histoire littéraire du sentiment religieux en France depuis la fin des guerres de religion*. Vol. I. 2.ª ed. Paris, 1935.

salientou que o homem depende de Deus, não do "Deus absconditus" dos calvinistas, mas do Deus do amor. Assim, a religião não é uma intervenção severa do moralismo contra a natureza humana, e sim o equilíbrio sereno das forças humanas e das forças divinas. Se esse equilíbrio se assemelha, por vezes, à "ataraxia" estóica, o estilo desmente logo a comparação: é um estilo terno, florido, até florido demais para o nosso gosto, expressão de um cristianismo amoroso. O próprio santo não parece satisfeito com a redução da *Introdución à la vie dévote*; na segunda edição, de 1619, emendou muito, no sentido da harmonia mais clássica; mas ficou o gosto das exclamações, das comparações longamente desenvolvidas, das metáforas novas[14]. Não chegou ele ao classicismo, mas, quando muito, ao aristotelismo estilístico, que faz parte do Barroco. Porém o seu "catolicismo para gente culta e bem-educada" será o do classicismo francês dos grandes senhores e grandes damas que brilham na corte e se dedicam, clandestinamente, a leituras edificantes e obras de ascese e caridade.

Durante o ano de 1602, Francisco de Sales esteve em Paris. O rei Henrique IV, que razões de Estado haviam convertido ao catolicismo, veio a tornar-se católico zeloso, apesar dos seus costumes relaxados. O monarca rejeitou ainda o reconhecimento oficial dos decretos de Trento; mas desejava e apoiava a Renascença religiosa que de um lado os jesuítas e do outro lado os amigos e discípulos de Francisco de Sales iniciaram[15]. É a época do "humanismo devoto", entre cujos representantes principais Bremond inclui o jesuíta Pierre Le Moyne, autor da epopéia sacra *Saint Louis ou le héros chrétien* (1653), e do manual *De la dévotion aisée* (1652), que Pascal atacará. Ao humanismo devoto, de feição italiana, opor-se-á a tendência mais rigorosa dos oratorianos, a que Bremond chama "École française", mas que nascera além dos Pireneus.

De início, às influências italianas juntam-se influências da mística espanhola; e já se sabe que no século XVII espanholização significa Barroco. O primeiro centro da Renascença religiosa ficará às fronteiras da Itália, na Provença; é lá que se fundam os primeiros conventos france-

---

14 F. Vincent: *Le travail du style chez saint François de Sales*. Paris, 1923.

15 H. Bremond: *Histoire littéraire du sentiment religieux en France despuis la fin des guerres de religion*. Vols. II, III. 2.ª ed. Paris, 1935.

ses dos oratorianos e das ursulinas. A mentalidade ativa e serena de Francisco de Sales continua a agir em são Vicente de Paula (1576-1660), o fundador dos lazaristas e das irmãs de caridade; mas este já é discípulo da maior figura entre os novos apóstolos da França: o Cardeal Pierre de Bérulle (1575-1629), fundador da "École française". Organizou em 1611 o Oratório francês e reorganizou o Carmo – Bérulle já estava imbuído de mística espanhola. Philippe Thibaut é o primeiro grande carmelita francês. A fundadora do primeiro convento de carmelitas descalças, segundo as regras de santa Teresa, é Barbe Avrillot, s. Acarie; antes de entrar para a ordem, Madame Acarie era centro de um salão, espécie de *pendant* religioso do Hôtel de Rambouillet, salão freqüentado por Bérulle e seus discípulos. E entre esses discípulos de Bérulle e amigos de Madame Acarie encontrava-se o capuchinho père Joseph, ligado aos "précieux" como autor de uma epopéia heróico-sacra, *Turcias*, em língua latina, e ligado a círculos muito diferentes como secretário do Cardeal Richelieu. O père Joseph era o diplomata mais temido de seu tempo, encarnação do "secretário diabólico" do maquiavelismo lendário; com ele, cai no movimento místico francês a sombra de Antonio Pérez. O espírito de Bérulle conservou-se mais puro entre os oratorianos franceses: o maior entre eles, Charles de Condren (1588-1641), é hoje considerado por alguns historiadores católicos como verdadeiro gênio religioso, superior ao próprio Pascal; a sua biografia, escrita em espírito teresiano, em 1643, pelo padre Amelote, é apreciada como sendo o primeiro romance psicológico. Outro oratoriano da época, Jean-Jacques Olier (1608-1657), é fundador do Seminário de St. Sulpice, em Paris, que foi durante dois séculos o berço do catolicismo liberal. Deste círculo sai Marie Martin (1599-1672), que no convento se chamou Maria de l'Incarnation, grande mística e fundadora dos conventos das ursulinas no Canadá. Bremond exprime-se claramente: "Marie de l'Incarnation est notre Thérèse."

É pleno Barroco. A revelação do movimento místico tem como conseqüência a revalorização da literatura religiosa da época, intimamente ligada ao Barroco dos "précieux": Desmarets e Godeau, representantes literários da Renascença religiosa, aparecem entre os autores de epopéias heróico-sacras e de romances heróico-galantes. Trata-se, por vezes, de lite-

ratura "a lo divino", como no caso de Pierre Camus[16], bispo de Belley, colaborador e amigo devoto de Francisco de Sales. Assustado pela influência erótica, considerada nefasta, nos romances pastoris e de aventuras, Camus escreveu romances semelhantes com fins diferentes. *Palombe* ou *La Femme honorable* é uma *Astrée* "a lo divino", igualmente ilegível, "précieuse", mas preciosa como testemunho do Barroco francês.

A maneira de escrever "a lo divino" é a inversão barroca do processo dos petrarquistas da Renascença, que empregaram imagens religiosas para exprimir sentimentos eróticos. Na França, é esta a especialidade do "conceptista" Desportes, e inversão semelhante encontra-se no processo poético de Jean de La Cépède[17], empregando termos militares para descrever as cenas da Paixão. O "vexilla regis prodeunt" torna-se

"Les conrettes du Roi volent par la campagne",

e a Cristo diz o poeta:

"Tous vos faits, tous vos dits on un sens héroïque."

La Cépède faz parte de uma extensa literatura religiosa ou, pelo menos, imbuída de espírito religioso, que se exprime em formas barrocas: é a literatura barroca da Contra-Reforma francesa: classicismo religioso, porque imbuído do realismo que aprendera na mística espanhola. Não se encontra em oposição ao nascente classicismo de base aristotélica, do "Siècle de Louis XIV"; antes é seu precursor[18].

---

16 Pierre Camus, 1582-1653.
*Agatomphile ou Les Martyrs siciliens* (1623); *Palombe ou La femme honorable* (1624).
Edição da *Palombe* por H. Rigault. Paris, 1853.
H. Bremond: *Histoire littéraire du sentiment religieux en France depuis la fin des guerres de religion*. Vol. I. 2.ª ed. Paris, 1935.
A. P. Bayer: *Pierre Camus, sein Leben und seine Romane*. Leipzig, 1906.

17 Jean de La Cépède, c. 1550-1622.
*Théorèmes sur les sacrés Mystères de notre Rédemption* (1613).
H. Bremond: *Histoire littéraire du sentiment religieux en France depuis la fin des guerres de religion*. Vol. I. 2.ª ed. Paris, 1935.

18 J. Rousset: *La Litterature de l'âge baroque en France*. Paris, 1953.

Assim como aconteceu na Espanha e na Inglaterra, na relação entre Garcilaso e os poetas barrocos, entre os líricos elisabetanos e os "metaphysical poets", também na França aquela poesia barroca tem raízes renascentistas: seus precursores são últimos rebentos da "Pléiade". O mais importante desses intermediários, Jean de Sponde[19], só recentemente foi redescoberto, após um esquecimento de mais de três séculos: em formas ronsardianas exprime angústias religiosas que lembram Pascal. Da mesma estirpe é Sarrazin[20], cujos sonetos sobre o desolamento material e espiritual da França se parecem, às vezes, com as expressões que seu contemporâneo Andreas Gryphius dedica à Alemanha devastada pela Guerra de Trinta Anos. Não se esquece, enfim, aquele grande precursor do estilo barroco em língua francesa que foi Agripa D'Aubigné[21]. Mas este é protestante, inimigo da sociedade aristocrática que rodeia o monarca, combatendo-a com as armas da alta sátira poética.

A resposta católica é aquele heroísmo "a lo divino" de que La Cépède é um dos porta-vozes mais decididos. A mesma mentalidade aristocrático-católica inspira a epopéia heróico-sacra *Clovis*, de Desmarets de Saint-Sorlin[22], que também escreveu romances heróico-galantes; este fre-

---

19 Jean de Sponde, 1557-1595.
*Stances: Sonnets à la mort; Méditations sur les psaumes* (1588); *Poésies* (1597).
Edição das Poesias por A. Boase e F. Ruchon, Génève, 1950.
A. Boase: "Jean de Sponde". (In: *Mesures*, 1939.)
M. Arland: *L'oeuvre poétique de Jean de Sponde*. Paris, 1943.
G. Macchia: "Jean de Sponde e il problema della poesia barocca in Francia". (In: *Letteratura*, I/1, 1953.)

20 Jean-François Sarrazin, 1603-1654.
Edição das obras por P. Festugière, Paris, 1926.
A. Mennung: *Jean-François Sarrazin's Leben und Werke*. Halle, 1902.

21 J. Buffum: *Agrippa D'Aubigné, Les Tragiques. A Study of the Baroque Style in Poetry.* New Haven, 1951.

22 Jean Desmarets de Saint-Sorlin, 1595-1666. (Cf. "Antibarroco", nota 36.)
Epopéia: *Clovis ou La France chrétienne* (1657); romances: *Ariane* (1632), *Aspasie* (1636); *Le Cantique des Degrés; Les Délices de l'Esprit;* comédia*: Les Visionnaires* (1637).
J. Reibetanz: *Jean Desmarets de Saint-Sorlin, sein Leben und seine Werke*. Leipzig, 1910.
H. Bremond: *Histoire littéraire du sentiment religieux en France depuis la fin des guerres de religion*. Vol. VI. 2.ª ed. Paris, 1935.

qüentador do Hôtel de Rambouillet traduziu a *Imitatio Christi*, revelando-se nos *Délices de l'Esprit* um místico da oração, segundo o testemunho de Bremond. Desmarets é hoje pouco legível; parece ter sido o Chateaubriand da sua época, da qual o Lamartine foi Antoine Godeau[23], bispo de uma diocese da Provença, aberto a influências marinistas, e mais liricamente emocionado do que, em geral, os seus contemporâneos. Lirismo abundante, à maneira espanhola, aparece nas poesias do franciscano Martial de Brives[24], o gongorista entre os poetas franceses, transformando versículos bíblicos ou trechos da liturgia em verdadeiras torrentes de metáforas.

A figura mais espanhola e mais completa entre os poetas religiosos do Barroco francês é Guillaume de Brébeuf[25]. A obra capital da sua vida é a tradução da *Pharsalia*, do estóico romano-espanhol Lucano, tradução muito caluniada pelos classicistas, mas não de todo desprezível; Brébeuf complementou-a logo depois com uma paródia herói-cômica, tomando assim atitude antitética, bem barroca. Os *Entretien solitaires* são obras de um poeta lírico notável que explora experiências íntimas em tom grave e sincero:

> "Ainsi contre soi-même il n'a pas de refuge;
> Il est son châtiment aussi bien que son juge,
> L'instrument de sa peine aussi bien que l'auteur,

---

23 Antoine Godeau, 1605-1672.
*Oeuvres chrétiennes* (1633); *Psaumes* (1648); *Saint-Paul* (1654).
A. Cogned: *Godeau, évêque de Vence et de Grasse*. Paris, 1900.

24 P. Martial de Brives (Paul Dumas), † c. 1653.
*Parnase séraphique* (1660).
H. Bremond: *Histoire littéraire du sentiment religieux en France depuis la fin des guerres de religion*. Vol. I. 2.ª ed. Paris, 1935.

25 Guillaume de Brébeuf, 1618-1661. (Cf. "Pastorais, epopéias, epopéia herói-cômica e romance picaresco", nota 41.)
*La Pharsale de Lucain* (1654/1655); *Le premier livre de Lucain travesti* (1656); *Entretiens solitaires* (1660).
Edição dos *Entretiens* por R. Harmand. Paris, 1911.
R. Harmand: *Essai sur la vie et les oeuvres de Guillaume de Brébeuf*. Paris, 1897.
H. Bremond: *Histoire littéraire du sentiment religieux en France depuis la fin des guerres de religion*. Vol. I. 2.ª ed. Paris, 1935.

Et devient malré lui, pour punir ses offenses,
De vos rudes vengances
Le rude exécueur."

O pensamento que se exprime nestes versos sombrios é puramente estóico; o estilo poético desse estóico cristão parece pouco "précieux". Em Brébeuf se encontram, de maneira tipicamente barroca, cristianismo e estoicismo, gongorismo e classicismo. O prosador dessa corrente é Jean-Louis Guez de Balzac.

Jean-Louis Guez de Balzac[26] é considerado o Malherbe da prosa francesa, o criador da frase clássica harmoniosa e redonda. O que se censura a Balzac é a falta de idéias, o lugar-comum permanente, que, por sua vez, teria facilitado a divulgação do novo estilo. Também Sainte-Beuve, que o compara a Isócrates e a Tito Lívio, lhe chama superficial; mas dedica-lhe duas vezes o mesmo adjetivo: "Isocrate chrétien", "Tite-Live chrétien". Com efeito, Balzac é cristão; pertence à Renascença religiosa, ao "humanismo devoto". Mas não é cristão platonizante. O seu ideal está no título de uma das suas obras: *Socrate Chrétien*. É, por assim dizer, a síntese de Francisco de Sales e Lipsius. Balzac é estóico cristão, como Brébeuf, como Quevedo, do qual se aproxima num "espelho de príncipes", *Le Prince*; e do estoicismo político de Balzac descende a tragédia política de Corneille. A sua epistolografia, veículo principal da sua repercussão, ressente-se da influência de Antonio Pérez. Balzac, criador da prosa clássica, é um espírito barroco; a própria abundância de metáforas na sua prosa não é muito clássica. O fato de o classicismo francês começar com a obra de um discípulo de Antonio Pérez e parente longínquo de Quevedo merece ser lembrado.

A prosa de Balzac é um instrumento formal; pode servir a gregos e troianos, e serviu igualmente aos jansenistas e aos oradores sacros ortodoxos. O jansenismo esteve em relações muito evidentes, embora nem sempre amistosas, com o movimento místico: Mère Angélique Arnauld, a reforma-

26 Jean-Louis Guez de Balzac, 1594-1654.
*Lettres* (27 livres: 1624/1655); *Le Prince* (1631); *Socrate crestien* (1652); etc.
Edição crítica das *Premières lettres* por H. Bibas e K. T. Butler, Paris, 1934.
G. Guillaumie: *Balzac et la prose française*. Paris, 1927.

dora de Port-Royal, é discípula de Francisco de Sales, e o abade de Saint Cyran, diretor espiritual dos primeiros jansenistas, era amigo de são Vicente de Paula. Apenas, o jansenismo é uma reação antimística, antiaristotélica, enquanto o classicismo antimístico dos Bossuet e Bourdaloue é aristotélico; mas os dois movimentos reagem igualmente contra a influência espanhola, servindo-se para esse fim, da prosa de Balzac. Mais perto do Barroco estão, paradoxalmente, os grandes oradores sacros, que parecem tão classicistas; porque criaram uma prosa aristotélica, correspondente à poesia aristotélica.

Evidentemente, é um aristotelismo diverso do dos gongoristas. Difícil foi a vitória do Barroco burguês de Luís XIV, "ce grand roi bourgeois", sobre o Barroco aristocrático e o gosto popular; e o resultado não se entende bem sem se tomar conhecimento dos antecedentes espanhóis.

Assim como a poesia gongorista sai do renascentismo, de Garcilaso de la Vega e Fernando de Herrrera, assim também o estilo barroco no púlpito se inicia com as doutrinas de eloqüência sacra de Fray Luis de Granada. O último clássico e primeiro estilista barroco do púlpito espanhol é, significativamente, um dominicano: Fray Alonso de Cabrera[27]. O editor moderno dos seus sermões, o padre Mir, compara a majestade do seu estilo às pompas do Escorial, salientando os lugares-comuns estóicos, encontrados em Sêneca, na famosa oração fúnebre do rei Filipe II. Fray Alonso faz questão de dizer que toda a pompa humana acaba com a morte e que só Deus é grande. Mais de um século depois, no fim da evolução da oratória sacra clássica, Massillon diz perante o catafalco pomposo de Luís XIV: "Dieu seul est grand." Entre estes pólos se coloca a tentativa do púlpito barroco de dizer algo novo, inédito, em vez do lugar-comum moral, que constitui fatalmente o fundamento da eloqüência sacra.

Para esse fim serviu o gongorismo, seja o sublime, seja o burlesco. O representante do gongorismo sublime, no púlpito, é Fray Hortensio Paravicino[28], poeta gongorista que dedicou quatro sonetos ao Greco. A

---

27 Fray Alonso de Cabrera, c. 1549-1598.
*Edição dos sermões* (com introdução) por M. Mir. (Nueva Biblioteca de Autores Españoles, vol. III.)

28 Fray Hortensio Félix Paravicino y Arteaga, 1580-1633.
*Oraciones evangélicas en las festividades de Cristo Nuestro Señor y su Santíssima Madre* (1640); *Oraciones evangélicas de Adviento y Cuaresma* (1645).
J. E. Hartzenbusch: *La oratoria sagrada española en el siglo XVII*. Madrid, 1853.

notoriedade dos seus sermões como obras difíceis, de dialética sutil, data de uma época em que o Greco era desprezado. Já se admite hoje a grande beleza do *Sermón de la Soledad* (1626); e um estudo moderno desse orador sacro talvez chegasse a resultados surpreendentes. Em contrapartida, não é mister prestar muita atenção aos pregadores populares de gosto burlesco; um dos últimos foi o franciscano Francisco de Soto y Marne, objeto da sátira destruidora de Isla, no *Fray Gerundio*. Em outra língua, porém, esse gosto popular produziu a obra esquisita e divertidíssima do agostinho Abraham a Sancta Clara[29], pregador da corte de Viena. Se os grandes oradores sacros da França são de "la cour et la ville", o vienense é apenas da "ville"; fala a gíria do povo, acumula anedotas burlescas, à maneira dos contistas medievais, imita a fala das diversas profissões, é pródigo em trocadilhos, fala da guerra, dos turcos, da peste, dos médicos e dos advogados, dos judeus e até dos padres, assim como o povo fala deles, apresentando, deste modo, um vasto panorama da Áustria barroca, vista de baixo para cima, de interesse evidente para nós – mas será isso oratória sacra? E perante a corte? Abraham a Sancta Clara, sem fazer oposição sistemática, é a voz do povo perante o trono. Falando a gíria popular perante os poderosos, Abraham faz-lhes sentir que a entendem e que são, portanto, da mesma estirpe. Zombando de todas as classes e profissões, o agostinho tem o direito de zombar dos grandes também. A profunda seriedade das admoestações morais coloca a eloqüência burlesca de Abraham a Sancta Clara na situação dos bobos da corte, que tinham o direito de dizer verdades duras. Por isso – além do autêntico gênio lingüístico – distingue-se Abraham a Sancta Clara dos outros oradores burlescos do púlpito barroco, de um Emanuele Orchi, na Itália, do agostinho André Boullanger, na França. Parecem-nos, porém, mais "burlescos" – no sentido pejorativo da palavra – os padres que tomaram a sério o "marinismo sacro", os italianos Francesco Fulvio Frugoni e Luigi Giuglaris, os franceses Pierre Coton e Jean-François Senault, famoso, este, pelos panegíricos sadisticamente pormenorizados sobre már-

---

29 Abraham a Sancta Clara (Ulrich Megerle), 1644-1709.
*Merks Wien* (1680); *Auf, auf, ihr Christen* (1681); *Grosse Totenbruderschft* (1681); *Judas, der Ertzschelm* (1686).
K. Bertsche: *Abraham a Sancta Clara*. 2ª. ed. Muenchen-Gladbach, 1922.

tires famosos. Não é possível formar opinião segura sobre a eloqüência do Cardeal Jacques Du Perron, poeta galante que fez as orações fúnebres, hoje perdidas, de Ronsard e da rainha Maria Stuart. A grande eloqüência sacra não principia senão na segunda metade do século.

O representante dessa nova arte no ambiente do barroco contra-reformista é Paolo Segneri[30], pregador da corte papal, dono de erudição enciclopédica e *virtuose* da língua, grande polemista contra inimigos existentes – não houve ateístas e heréticos na Itália barroca – que combate com vigor de advogado; é, apesar de tudo isso, um moralista destemido, dizendo a verdade ao Papa e aos cardeais. Os sermões de Segneri, além de oferecerem fontes importantes para o estudo da inteligência italiana do século XVII, constituem, ainda hoje, impressionante leitura: o grande dialético, para vencer os recalcitrantes, baseou os seus sermões em disposições tão rigorosamente elaboradas que nos parecem até agora irrefutáveis. É um contemporâneo digno de Bourdaloue.

O processo retórico de Segneri é o mesmo da eloqüência eclesiástica francesa; só a linguagem é diferente. Os pregadores da corte de Henrique IV, como Du Perron e Nicolas Coeffeteau, lembram – assim como Segneri – a escola espanhola. Claude de Lingendes, que foi considerado reformador do púlpito, ainda é "précieux". Francisco de Sales exige simplicidade, e ele e são Vicente de Paula evitam realmente os "concetti"; mas substituem-nos pelas exclamações sentimentais, pelas comparações elaboradas. Em vez de ocupar a inteligência, pretendem impressionar a emotividade. Daí um lirismo que se aproxima, por sua vez, do preciosismo. O famoso representante dessa fase da eloqüência sacra é Fléchier[31], que converteu a ternura de Francisco de Sales em elegância mundana. As suas famosas orações fúnebres de Madame de Montausier (1672) e de Tu-

---

30 Paolo Segneri, 1624-1694.
*Panegirici* (1664); *Quaresimale* (1679); *Il Cristiano istruito* (1686); *Prediche dette nel Pallazzo Apostolico* (1694).
N. Risi: *Il principe dell'eloquenza sacra italiana: Paolo Segneri*. Bologna, 1924.
A. Belloni: *Paolo Segneri*. Torino, 1932.

31 Esprit Fléchier, 1632-1710.
*Oraisons funèbres* (1705); *Sermons de morale* (1713).
G. Gerente: *Fléchier*. Paris, 1934.

renne (1676) são modelos de retórica nobre e vazia. Entre os reformadores do púlpito não se deve esquecer um "pregador leigo": Jean Louis Guez de Balzac. Com a sua frase chegam o moralismo aristotélico, certa frieza estóica, certo humanismo cristianizado. No fundo, trata-se de uma verdadeira revolução literária. Brunetière, um esboço engenhoso e ainda não antiquado[32], explicou a falta de poesia lírica na França da segunda metade do século XVII pelo próprio classicismo: pelo conformismo que exclui a emoção subjetiva, pelo intelectualismo que transforma a inspiração em dialética; o que sobrava de lirismo refugiou-se na eloqüência sacra, que percorreu, de Bossuet, através de Bourdalaoue, até Massillon, o mesmo caminho da objetivação e intelectualização, até se perder no começo do século XVIII. Meio século depois, Rousseau renovaria o subjetivismo e a sensibilidade; e a nova eloqüência "sacra" de Chateaubriand e Lamennais iria abrir caminho à poesia de Lamartine e à da primeira fase de Victor Hugo, cristã e retórica como a literatura do púlpito no século XVII. Thibaudet acrescentou à tese de Brunetière importantes reflexões sobre o "espírito de prosa" na grande literatura francesa. O que não é admissível naquele esquema histórico é a oposição absoluta entre lirismo e dialética; justamente a poesia barroca é expressão de um lirismo dialético. O verdadeiro motivo por que na França do século XVII esse lirismo se exprimiu em prosa, nem Brunetière nem Thibaudet souberam explicá-lo satisfatoriamente. Quanto à sociedade aristocrática, talvez o problema não exista, como o parece indicar o descobrimento da poesia de Sponde e Brébeuf. Mas é certo que o classicismo burguês não admitiu outra fonte de emoção pessoal além da religiosa, que aparece igualmente na poesia de Brébeuf, no *Polyeucte*, de Corneille, na *Athalie*, de Racine, na prosa de Pascal, e que encontrou a sua expressão mais legítima, porque autorizada, nas orações fúnebres de Bossuet e nos sermões de Bourdaloue. O progresso da dialética a expensas da inspiração lírica que Brunetière apontou como causa da decadência da poesia, é, na verdade, o fortalecimento do espírito clássico-burguês. Os críticos do século XVIII, sentindo isso instintivamente, ousaram opor-se ao consenso unânime, que vê em Bossuet o mais clássico dos clássicos; preferiram Bourdaloue a Bossuet, e Massillon a Bourdaloue. A evolução da eloqüência

32 F. Brunetière: *L'evolution des guerres dans l'histoire de la littérature*. Paris, 1890.

sacra francesa[33] acompanha a ascensão histórica da burguesia francesa; os sermões não substituem a poesia barroca aristocrática, mas constituem, de início, um gênero "lírico" independente. No púlpito francês, a vitória da burguesia – no sentido de classe literária – estava garantida de antemão. Daí os relativamente poucos reflexos da querela jasenista – luta em torno da religião da burguesia – na eloqüência sacra: motivo pelo qual é possível tirá-la da cronologia dos outros fatos literários; possível, e até cronologicamente certo, porque o estilo da eloqüência sacra existia antes de, durante a luta jansenista, "se fixer la langue" nos escritos de Pascal.

Bossuet[34], a maior figura da Igreja "docens" da França, não cabe inteiramente no gênero "eloqüência sacra". Quando, a partir de 1772, se publicaram pela primeira vez os seus sermões completos, o "abbé" Maury exprimiu a expressão geral, proclamando ser Bossuet o maior orador cristão de todos os tempos. A posteridade aderiu, porém, à opinião céptica de La

33 C. E. Freppel: *Bossuet et l'éloquence chrétienne au XVIIe siècle*. 2 vols. Paris, 1893.

34 Jacques-Bénigne Bossuet, 1627-1704.
Panegíricos: *Panégyrique de St. Bernard* (1653); *Panégyrique de St. Paul* (1659); etc.
Sermões: *Sur l'éminente dignité des pauvres dans l'Église* (1659); *Sur l'honneur du monde* (1660); *Sur l'ambition* (1662); *Sur la mort* (1662); *Sur l'impénitence finale* (1662); *Sur la Providence* (1662); *Sur les devoirs des rois* (1662); *Sur l'amour des plaisirs* (1666); *Sur l'unite de l'Église* (1681); *Sur le silence* (1686); etc.
Orações fúnebres: *du P. Bourgoing* (1662); *d'Henriette-Marie de France* (1669); *d'Henriette-Anne d'Angleterre* (1670); *de Marie-Thérèse d'Austriche* (1683); *d'Anne de Gonzague, princesse palatine* (1685); *de Michel Le Tellier* (1686); *de Louis de Bourbon, duc de Condé* (1687).
*Discours sur l'histoire universelle* (1681); *Histoire des variations des églises protestantes* (1688); *Politique tirée des propres paroles de l'Écriture Sainte* (1709); *Élevations sur les mystères* (1727); *Méditations sur l'Evangile* (1730/1731); etc., etc.
Edição das obras oratórias por Ch. Urbain e E. Levesque, 6 vols. Paris, 1914/1923.
G. Lanson: *Bossuet*. Paris, 1890.
J. Lebarq: *Histoire critique de la prédication de Bossuet*. 2.ª ed. Paris, 1891.
A. Rebelliau: *Bossuet*. Paris, 1900.
F. Brunetière: *Bossuet*. 2.ª ed. Paris, 1914.
L. Dimier: *Bossuet*. Paris, 1916.
G. Truc: *Bossuet et le classicisme religieux*. Paris, 1934.
J. Calvet: *Bossuet*. Paris, 1941.
J. Truchet: *La prédication de Bossuet*. 2 vols. Paris, 1960.

Harpe, censurando as desigualdades do sermonista; o século XVIII preferira sempre Bourdaloue e Massillon. Bossuet é o maior de todos, não como orador sacro, mas porque não é apenas orador sacro. É antes a figura mais completa do movimento que se chama "classicismo francês", cujo estudo se começa convenientemente com ele. A sua atividade literária foi imensa: eloqüência e historiografia, epistolografia e política, meditações místicas e polêmicas exegéticas. Contudo, para a apreciação da obra literária de Bossuet só pode empregar-se o critério do valor literário; mas será possível, será justo empregá-lo? O próprio Bossuet, exposto às observações estilísticas e estéticas dos cortesãos, dizia-o claramente, na oração fúnebre da "princesse palatine": "Mon discours dont vous vous croyez peut-être les juges, vous jugera au dernier jour." Bossuet tem consciência do seu gênio literário; mas não se serve dele para criar belezas verbais ou para exprimir a sua própria forte personalidade, e sim para dizer a verdade como ele a entende: a verdade da Igreja da qual é bispo, investido para pregar, defender e ampliar o reino de Cristo. O "estilo", para ele, é apenas um instrumento; e, se os termos "Barroco" e "Classicismo" significassem apenas estilos da expressão verbal, a discussão seria inútil. Bossuet não é de nenhum partido literário, nem de qualquer partido profano. O seu partido é a Igreja, o seu cargo é o de bispo.

Como bispo, Bossuet é autoritário; representa a autoridade; a sua intolerância é o seu dever. Bossuet parece a encarnação da Igreja contra-reformista, aliada ao rei absoluto da França; parece o porta-voz teocrático e aristocrático do absolutismo francês do século XVII. Mas essa opinião corrente não aprecia bem a parte de reforma autêntica na Contra-Reforma. Pelo menos na França, após o reconhecimento dos decretos tridentinos, a Igreja católica sofreu uma reforma de verdade; teve, depois, o melhor clero do mundo, e também o melhor episcopado, no qual um Bossuet não é caso único. Na Igreja francesa do século XVII viveu algo do espírito altivo do cristianismo romano de Ambrósio, bispo e ciceroniano. Como em Ambrósio, a forma é romana e erudita, a inspiração é hebraica e profética. Em seus melhores momentos no púlpito, Bossuet fala como um profeta do Velho Testamento. Os seus precursores, Francisco de Sales, são Vicente de Paula, desejando purificar o estilo do púlpito, chamaram a atenção para a expressão simples da Bíblia. O conselho era bom, mas a realização difícil porque em país católico, onde a leitura da Bíblia não é geral, não existe estilo bíblico geralmente aceito. Bos-

suet, falando do pregador ideal, diz também: "Il puise tout dans les Écritures, il en emprunte même les termes sacrés." Não encontrou estilo bíblico em língua francesa; criou, então, um estilo francês correspondente ao bíblico; porque Bossuet era um gênio hebraico, da estirpe dos pontífices do templo de Jerusalém. Os seus sermões estão redigidos de harmonia com os preceitos da retórica aristotélica – primeiro ponto, segundo ponto, terceiro ponto, argumentações e conclusões – mas isso não passa de "construção auxiliar", como nas demonstrações geométricas. O ponto de partida é o versículo bíblico, a conclusão é o dogma; entre esses pólos, o desenvolvimento lógico é propriamente supérfluo, porque o resultado foi previsto. Na verdade, o sermão inteiro é só paráfrase. Era isso que parecia primitivo aos críticos do século XVIII. E é "primitivo", embora noutro sentido: é o estilo da homilia, da predicação na Igreja primitiva. Ambrósio, o grande bispo de Milão que negou entrada na igreja ao imperador manchado de sangue, fala assim. Bossuet, com a mesma inspiração, com o mesmo sentimento da sua dignidade, não chega a tanto; o século o impede. "O rois", diz Bossuet, "exercez donc hardiment votre puissance, car elle est divine", quer dizer, como a dos bispos; mas acrescenta: "au fond elle vous laisse faibles; elle vous laisse mortels". O rei morto é apenas um pobre mortal, batendo, como todos, às portas da eternidade; e, então, nessa porta que é o serviço fúnebre, é o bispo que o julga. Ambrósio não chegou a tanto; Bossuet parece-se mais com os profetas bíblicos, que também eram chamados juízes. O seu modelo seria Samuel, julgando o povo e os reis. Essa inspiração de Bossuet fez surgir de novo um gênero retórico já existente, mas do qual é ele o único verdadeiro mestre: a oração fúnebre. Sainte-Beuve observou que a grande vantagem de Bossuet em viver sob o governo de Luís XIV consistiu em que o rei lhe forneceu os grandes assuntos político-históricos da sua predicação. Isto seria em vão, porém, se Bossuet não fosse, como é, o grande intérprete da História, juiz dos vivos e dos mortos, explicando os desígnios da Providência Divina. O estilo das orações fúnebres é clássico; nunca se escreveu francês mais clássico. As pompas fúnebres da decoração exterior são barrocas. O Bossuet que vive na nossa memória – o bispo em rico ornato entre os panos pretos e os príncipes humilhados pela sua palavra – é uma personagem barroca. O conceito da História que enforma as orações fúnebres é um compromisso entre clássico e barroco. Também no *Discours sur l'histoire universelle* a história providencial

dos judeus, gregos e romanos chega ao compromisso entre o mundo clássico e o mundo cristão, digamos, entre Renascença e Barroco. E esta seria a primeira definição aproximativa do classicismo francês.

Esse compromisso é o dogma literário de Bossuet; é uma das conclusões do seu dogma católico. O rompimento do compromisso seria heresia. Ou literária ou religiosa. A heresia dos protestantes consiste num rompimento assim: rejeitando a parte pagã da civilização cristã, quebraram o equilíbrio, típico do classicismo literário e do classicismo religioso; desde então, debatem-se os heréticos em inúmeras variações sucessivas dos seus credos, sem jamais encontrarem a unidade firme e equilibrada da Igreja apostólica. Demonsrando-o, Bossuet cumpre o seu dever de bispo, defendendo a fé. O elogio desse equilíbrio, na *Histoire des variations des Églises protestantes*, é bem clássico, mas a idéia de interpretar a heresia como falta de equilíbrio entre a Providência Divina e a vontade humana, quer dizer, a dos heresiarcas, é uma idéia barroca, porque é uma idéia dialética.

Existem em Bossuet, atrás da homogeneidade imponente da sua obra, várias contradições assim latentes; não contradições lógicas, mas contradições do compromisso entre duas maneiras de pensar. Para defender a sua fé, Bossuet emprega um método dialético: "Non contents de leur faire voir que... montrons au contraire que..." Na carta ao P. Caffaro, contra as comédias, Bossuet chega, empregando essa dialética, a limitar a autoridade de "Saint Thomas et des autres saints" que toleraram o teatro. O método leva a conclusões ortodoxíssimas, mas como método não concorda bem com a ortodoxia de Bossuet, que só admite "quod ubique, quod semper, quod ab omnibus creditum est", isto é, o "lugar-comum" sacro. Bossuet, que é, desde quase três séculos, o ídolo de uma parte da França – "o Victor Hugo da Igreja da França" – e o espantalho da outra parte, foi inúmeras vezes censurado por ser a sua obra um imenso lugar-comum eloqüente, que já não nos diz nada. Essa apreciação malevolente não leva em conta aquelas contradições íntimas, que precedem a formulação lógica do pensamento. Para a maior parte do mundo moderno, a filosofia de Bossuet é inaceitável: o seu providencialismo histórico não satisfaz as nossas exigências; a maneira como Bossuet perseguiu o grande oratoriano Richard Simon, fundador da exegese crítica da Bíblia, aborrece até aos eruditos católicos, e levou Bremond a silenciosa mas veemente hostilidade contra o grande bispo ortodoxo. O sistema de Bossuet é

homogêneo, sem contradições lógicas, e por isso o mundo moderno é levado a rejeitá-lo em bloco. Talvez se abram possibilidades de melhor compreensão, se essa falta de contradições for interpretada do mesmo modo por que os matemáticos e logicistas modernos declaram "sem contradição" uma lógica ou uma geometria, não considerando se ela corresponde ou não a uma realidade exterior. É outra maneira da "suspension of disbelief", proposta por Coleridge para poder aceitar expressões artísticas de religiões alheias. Partindo desse ponto de vista, admite-se o irracionalismo do pensamento de Bossuet, sem negar a coerência lógica entre as partes irracionais. Então, a contradição é colocada antes da formulação lógica, numa camada mais profunda da alma. Ali reside a ambigüidade da qual saiu a "emoção lógica", por assim dizer, de Bossuet, as qualidades poéticas da sua prosa, a transformação dos lugares-comuns sacros dos pregadores de todos os tempos em imagens melancólicas ou terrificantes: frases como – "Madame cependant a passé du matin au soir, ainsi que l'herbe des champs"; ou a reunião dos demônios na câmara mortuária do rico impenitente, no *Sermon sur l'impénitence finale*: ou as descrições pormenorizadas, às vezes crudelíssimas, de martírios e da desgraça dos judeus, que tanto irritaram o gosto clássico de Sainte-Beuve. Essa poesia de qualidades eminentemente barrocas, lembrando os quadros de martírios de Valentin de Boulogne ou a *Destruição de Jerusalém*, do classicista Nicolas Poussin – essa poesia sai de um conflito típico do Barroco: da inefabilidade do irracional. A poesia de Bossuet começa onde a sua lógica termina.

Existe um caso análogo na vida pública de Bossuet. As suas tentativas de promover a união das Igrejas separadas eram informadas pela ortodoxia mais pura e pela obediência mais leal à santa Sé; a sua doutrina política, explicada na *Politique tirée des propres paroles de l'Écriture Sainte*, justifica o absolutismo, o direito divino dos reis, sempre da maneira mais ortodoxa. Mas a união das Igrejas malogrou-se por causa dos obstáculos políticos, e a atitude monarquista levou o Bispo a apoiar as veleidades galicanas, anti-romanas, do rei; quase levou à constituição de uma Igreja nacional francesa. E, se é admirável o *Sermon sur l'unité de l'Église*, com o qual teve começo a campanha, é mais admirável ainda o *Sermon sur le silence*, com que ela acabou. É a poesia da dialética malograda.

O oportunismo político de Bossuet é o lado mais censurável das suas atividades. "Je respecte dans chaque peuple le gouvernement que

l'usuage y a consacré et que l'expérience a fait trouver le meilleur" – essa doutrina é ortodoxa e serve para as acomodações mais oportunistas. É o conformismo típico de todo o classicismo francês e de todos os outros, revelando uma das fontes do classicismo: a mentalidade burguesa que aspira ao equilíbrio e à tranqüilidade pública. Bossuet é filho de uma família de "parlamentários", de grandes jurisconsultos da província. A sua dialética é mais do foro do que do templo, e o espírito da contabilidade aparece em meio às *Élévations sur les mystères,* na oitava meditação: "Prenez garde seulement de laisser jamais votre imagination s'échauffer trop, parce que excessivement échauffée et agitée elle se consume elle-même par son propre feu." É uma espécie de economia mental, indispensável para manter o equilíbrio classicista entre a decoração aristocrática e o espírito burguês da literatura de "ce grand roi bourgeois". No pensamento de Bossuet mantém-se assim o equilíbrio entre teocratismo ortodoxo e absolutismo real, entre o dogma e a dialética. O edifício imponente existe ainda, qual um monumento que perdeu a utilidade pública, mas tem fundamentos indestrutíveis; para nós, é importante apenas a fachada, o estilo. O século XVIII já viu aquele equilíbrio em plena dissolução: o absolutismo monárquico dos Bourbons tornou-se "ilustrado", antijesuítico e anticlerical, e a dialética entrou a dirigir-se contra o próprio dogma. Os críticos do século XVIII tinham de rejeitar a arte de Bossuet; mas, capazes de distinguir entre o que era o seu próprio estilo e o conteúdo, que não os interessava, preferiram idolatrar Bourdaloue e Massillon, nos quais se realizara sucessivamente a dissolução daquele equilíbrio clássico.

Bourdaloue[35], o maior orador sacro da Companhia de Jesus, renuncia inteiramente à apresentação poética do "lugar-comum" do púlpito; nem sequer profere lugares-comuns. O seu fim é prático, de moralista; ataca os erros morais da época, assim como um grande jornalista ataca as diretrizes

35 Louis Bourdaloue, 1632-1704.
*Avents* de 1670, 1684, 1686, 1689, 1691, 1693, 1697.
*Carêmes* de 1672, 1674, 1676, 1680, 1682, 1695.
Edição completa por J. Briquet, 6 vols., Paris, 1900; seleção por G. Truc, Paris, 1921.
C. A. Sainte-Beuve: *Causeries du Lundi*. Vol. IX.
F. Castets: *Bourdaloue, la vie et la prédication d'un religieux au XVIIe siècle*. 2 vols. Paris, 1901/1904.

erradas dos políticos para conseguir uma mudança na opinião pública. O *Sermon sur la médisance* defende os jesuítas contra os ataques espirituosos de Pascal; o *Sermon sur la sévérité évangélique* ridiculiza o rigorismo hipócrita dos jansenistas; o *Sermon sur l'hypocrisie* restabelece a verdade a respeito da querela do *Tartuffe*. O moralista Bourdaloue, confessor experimentado, é um grande psicólogo; é rico em "retratos" característicos, em observações surpreendentes, desmascarando as desculpas mundanas do vício; comparam-no a La Rochefoucauld, a La Bruyère, ao próprio Molière. Essas definições da eloqüência de Bourdaloue são muito exatas; o leitor que vem do grande poeta Bossuet não pode deixar de sentir decepção. "On vous a cent fois touchés et attendris par le récit douloureux de la passion de Jésus-Christ, et je veux, moi, vous instruire; mon dessein est de convaincre votre raison." Bourdaloue realiza exatamente esse programa: a sua lógica é fria, quer dizer, sem retórica poética. Quase não parece literatura. O melhor caminho de indicação é o belíssimo ensaio de Saint-Beuve – escrito no momento culminante das tendências anti-românticas do crítico – sobre o pregador que costumava dicursar com os olhos fechados, como submerso no rigor da sua lógica. Todos os contemporâneos se confessaram vencidos pela dialética de Bourdaloue; acompanhando a série dos argumentos, esperavam o fim como um julgamento. Os aristocratas da corte de Luís XIV entenderam assim o jesuíta que havia conquistado a fama nas igrejas dos bairros burgueses da cidade, e com razão. Bourdaloue renuncia à pompa aristocrática de Bossuet para acomodar a expressão do seu pensamento à prosa da vida burguesa. Groethuysen salientou a importância dos conceitos da ordem social e da vocação profissional em Bourdaloue. O jesuíta é o pregador da burguesia, à qual se concederá um lugar dentro da ordem hierárquica da sociedade; ninguém o elogiou mais do que o burguês "arrivé" Voltaire.

Em comparação com Bourdaloue, parece Massillon[36], metade de cuja vida pertence ao século XVIII, muito mais pomposo, mais barroco.

---

36 Jean Baptiste Massillon, 1663-1742.
*Avent* (1699); *Grand Carême* (1701); *Oraison funèbre de Louis XIV* (1715); *Petit Carême* (1718).
C. A. Sainte-Beuve: *Causeries du Lundi*. Vol. IX.
C. Pauthe: *Massillon, sa prédication sous Louis XIV et Louis XV*. Paris, 1908.

É orador sacro dos grandes efeitos retóricos, aquele que, encarregado da oração fúnebre de Luís XIV, fitou durante minutos, no meio do silêncio angustiado da assembléia, o ataúde faustoso, para começar depois: "Dieu seul est grand..." Massillon pertence ao neobarroco do fim do século; a famosa passagem "Si Jésus-Christ paraissait dans ce temple...", no *Sermon sur le petit nombre des élus*, é uma cena angustiosa ao gosto espanhol. Mas títulos assustadores como esse, ou como *Sermon sur la morte du pécheur*, encabeçam doutrinas pouco rigorosas, antes laxistas, e a eloqüência de Massillon é harmoniosa, até "précieuse", como o estilo neobarroco dos móveis rococó. Massillon é somente moralista; um burguês que sabe comportar-se em sociedade fina, o que seria mais uma definição do classicismo francês – Voltaire, outro burguês assim, considerava Massillon como o estilista mais clássico da língua francesa. Os enciclopedistas admiravam a Massillon; D'Alembert escreveu o *Éloge de Massillon*, oração fúnebre de uma arte que não voltou nunca mais. O processo da separação entre religião e burguesia tinha chegado ao fim; e fora isso, justamente o que os jansenistas pretenderam evitar. Todos os grandes pregadores são antijanesenistas, o que dá para pensar, tratando-se de uma Igreja na qual havia arcebispos jansenistas e religiosas jansenistas, para não falar dos leigos. O jansenismo está no pólo oposto à poesia aristotélica do púlpito.

A história do jansenismo[37] é de importância tão grande e é tão complicada que, antes de qualquer tentativa de interpretação, o resumo dos fatos exteriores se impõe. Em 1608, Angélique Arnauld, membro de uma grande família de jurisconsultos calvinistas, convertidos ao catolicismo, e discípula de Francisco de Sales, tornou-se abadessa do velho convento de Port-Royal-des-Champs, no vale de Chévreuse; reformou a

---

37 C. A. Sainte-Beuve: *Histoire de Port-Royal*. 5.ª ed. 2 vols. Paris, 1925/1932.
H. Bremond: *Histoire littéraire du sentiment religieux en France depuis la fin des guerres de religion*. Vol. IV. Paris, 1920.
A. Gazier: *Histoire générale du mouvement janséniste depuis ses origines jusqu'à nos jours*. 2 vols. Paris, 1922.
J. Laporte: *La doctrine de Port-Royal*. 2 vols. Paris, 1923.
A. Gazier: *Port-Royal-des-Champs*. 11.ª ed. Paris, 1927.
C. Gazier: *Ces Messieurs de Port-Royal*. Paris, 1932.
L. Cognet: *Le Jansénisme*. Paris, 1961.

casa decaída segundo os princípios mais rigorosos da vida monástica. Na famosa "Journée du Guichet" – 25 de setembro de 1609 – recusou até a visita de seus pais; e com este dia começa a história daquela severidade que será mais tarde o rigorismo jansenista. Em 1625, a abadessa fundou o convento de Port-Royal em Paris, no lugar hoje chamado Boulevard de Port-Royal; e em 1634 tornou-se confessor dessa casa de religiosas Jean Du Vergier Hauranne, abade de Saint-Cyran (1581-1643), discípulo do cardeal Bérulle e amigo de são Vicente de Paula, grande diretor espiritual, representante de práticas rigorosas a respeito dos sacramentos da Penitência e da Eucaristia. A base teórica desse rigorismo era a doutrina de Cornelius Jansenius, bispo de Ypres, autor de uma obra monumental sobre a teologia de *Augustinus* (1640). O concílio de Trento e, depois, a "Congretio de auxiliis gratiae", não haviam completamente resolvido o problema da cooperação entre a Graça divina e as obras meritórias do homem na salvação da alma. Os jesuítas ensinaram e praticaram uma doutrina clemente e humana, acentuando a capacidade do homem para adquirir a graça por meio das atividades caritativas e religiosas. Os seus adversários, porém, denunciaram nisso a negação do pecado original, uma facilitação ilícita da vida religiosa, uma renovação da heresia do semipelagianismo; afirmaram que a exaltação do livre-arbítrio pelos jesuítas minava os fundamentos da religião cristã, aproximando-a do humanismo pagão. Jansenius era um desses adversários; no *Augustinus* invocou o maior dos Padres da Igreja como testemunha das suas doutrinas: o pecado original teria limitado tanto as possibilidades de realizar obras meritórias que o homem só pode ser salvo pela Graça divina, conferida aos eleitos e recusada aos outros. Doutrina de predestinação, que cheira a calvinismo, mas com conclusões de ascetismo rigoroso. Os jesuítas conseguiram em 1642 a bula papal "In eminenti", que condenou os erros doutrinários de Jansenius. Saint-Cyran serviu-se, no entanto, da doutrina de Jansenius para apoiar a sua própria praxe rigorosa como confessor: instruiu as religiosas da maneira mais severa, proibiu aos leigos os divertimentos inofensivos permitidos pelos jesuítas. Recomendou reserva tímida com respeito à Eucaristia, porque o homem pecador só raramente merece a graça da comunhão com Deus, ao passo que os jesuítas facilitaram o sacramento da Penitência para conseguirem comunhões freqüentes. Os su-

cessores de Saint-Cyran no confessionário de Port-Royal, Singlin e Isaac Louis Lemaître de Saci, autor de uma nova tradução da Bíblia, continuavam no rigorismo, e obtiveram tanto sucesso entre cléricos e leigos que Port-Royal se tornou centro de um grande movimento ascético e de uma religiosidade que parece mística. Um grupo de leigos e cléricos, adeptos da nova doutrina, "ces messieurs de Port-Royal", retiraram-se para o vale de Chévreuse, fundando perto do convento das religiosas uma colônia de eremitas; o mais importante entre eles era um dos membros da família Arnauld – todos eles jansenistas – Antoine Arnauld (1612-1694), chamado "le grand Arnauld", teólogo de erudição imensa e de espírito jurídico, polemista violento, natureza de heresiarca nato. Entre os "solitaires" havia mais alguns homens de grande talento pedagógico: Claude Lancelot, autor de ótimos livros sobre o ensino do grego e latim, e sobretudo Pierre Nicole (1625-1695), que escreveu 13 volumes de *Essais de morale*, muito divulgados, e, junto com Arnauld, a obra *La logique ou l'art de penser* (1662), a famosa *Logique de Port-Royal*, o livro didático mais usado do século XVII. As "petites écoles" de Port-Royal tornaram-se freqüentadíssimas; após haverem contrariado a prática religiosa dos jesuítas, os jansenistas acrescentaram a concorrência pedagógica contra os colégios da Companhia. E em 1643 publicou Arnauld um livro, *De la frequente communion*, no qual anatematizou a prática jesuítica e pregou o rigorismo mais severo. Os jesuítas atacaram o mal pela raiz. Em 1653 submeteram ao Papa Inocêncio X cinco teses, tiradas do *Augustinus*, de Jansenius; conseguiram a constituição papal "Cum occasione", condenando aquelas teses como heresia calvinista. Arnauld não pretendeu negar o sentido herético das teses; mas estas, elaboradas pelos jesuítas, não se encontravam assim literalmente na obra de Jansenius, e Arnauld distinguiu entre a "question de la foi", já decidida pelo Papa, e a "question du fait" – se aquelas teses se encontram de fato em Jansenius – questão em que o Papa não teria maior autoridade que qualquer leitor. Arnauld agiu como jurista sutil, atingindo as bases da autoridade da Santa Sé; conquistou como aliado outro convertido de Port-Royal, o físico Blaise Pascal, que lançou, de 23 de janeiro de 1656 até 24 de março de 1657, uma publicação periódica contra os jesuítas, as *18 Lettres provinciales*: fingiu consultas de um provinciano modesto que pretende informar-se

sobre os problemas e motivos da querela, recebendo informações horripilantes sobre a prática dos confessores jesuíticos, que desculpam os mais graves pecados e até crimes dos penitentes. As *Lettres provinciales*, obra-prima de polêmica séria e ironia mordaz, obtiveram êxito enorme, até nos círculos mundanos. Todos se riram dos casuístas jesuíticos citados, dos seus nomes bárbaros, das suas opiniões abstrusas e expressões obscenas. Ao mesmo tempo, o movimento jansenista recebeu sinais visíveis da Graça divina: o famoso "miracle de la Sainte-Epine", no dia 24 de março de 1656, cura milagrosa da sobrinha de Pascal, por uma relíquia conservada em Port-Royal. A resistência heróica das religiosas a toda a espécie de perseguições transformou-se em fanatismo. Em 1668 encontrou-se uma fórmula conciliatória, da qual resultou a "Paix de l'Église". Mas, quando o jansenismo havia perdido vários dos seus protetores no episcopado e na corte, renovou-se, em 1679, a perseguição. Após muitas vicissitudes, a vitória dos jesuítas foi definitiva: em 1709, o convento de Port-Royal foi abolido, e destruído o edifício, chegando-se até à profanação do cemitério e bárbara exumação dos ossos dos heréticos. Nem com isso acabou a luta. Grande parte do clero francês e muitos leigos recusaram, de 1713 em diante, o reconhecimento da constituição papal antijansenista "Unigenitus", e, apesar de todas as perseguições, continuou o jansenismo, durante o século XVIII, como força considerável. Um periódico clandestino, as *Nouvelles ecclésiastiques*, publicou-se regularmente e foi muito lido; os jansenistas colaboraram na expulsão dos jesuítas, sobreviveram até à Revolução, e uma corrente jansenista apoiou – até à separação de Igreja e Estado, em 1905 – todas as atividades oposicionistas, anti-romanas, no clero francês.

A querela jansenista é o maior acontecimento da história espiritual da França no século XVII. A luta emocionou o país inteiro, menos, talvez, os grandes representantes da eloqüência sacra, que continuava majestosamente, como certa da vitória da boa causa. Os meios sociais e literários dividiram-se em dois partidos. Ou se era jansenista, ou antijansenista; não havia terceiro partido; impossível não tomar atitude. Decorridos dois séculos e meio, o caso Dreyfus produzirá espetáculo semelhante. E a semelhança não é aparente. A divisão da França em dois partidos, operada pelo jansenismo, tornara-se permanente. À posterida-

de os jesuítas afiguram-se os "reacionários", enquanto os jansenistas eram considerados como os partidários da liberdade religiosa, da insubmissão política, do "progresso". As religiosas ascéticas e os eremitas rigorosos quase são festejados como precursores da Ilustração, da Maçonaria, da Revolução, do livre-pensamento. Certos historiadores sentiram, porém o monstruoso anacronismo existente nesses conceitos. A religiosidade ascética do jansenismo nada tem que ver com progressismo e republicanismo; mas, se isso é verdade, será preciso modificar toda a historiografia literária francesa.

Pascal, o criador da prosa moderna, foi jansenista, pelo menos durante certo tempo; Boileau, o legislador crítico da literatura clássica, foi jansenista; Racine, o maior dramaturgo, foi jansenista. Em geral, o jansenismo era o partido dos escritores e intelectuais. Reconhecendo isso, Sainte-Beuve colocou Port-Royal no centro da literatura do século; o convento teria sido o berço da literatura clássica francesa, e em torno de Port-Royal agrupou Sainte-Beuve todas as grandes e pequenas figuras da época, como amigos ou como inimigos. Desde a publicação da *Histoire de Port-Royal*, de Sainte-Beuve (terminada em 1848), o jansenismo ocupa o centro da história da literatura francesa. Não se conseguiu isto sem certo artifício; e outros críticos observaram a imensa influência que exerceu na literatura clássica um pensador anterior ao jansenismo: Descartes[38]. O racionalismo analítico de Descartes, o seu espírito metódico, a clareza sistemática das suas exposições, a análise das paixões, tudo isto se encontra na literatura clássica em toda a parte; o racionalista Descartes seria precursor mais conveniente da França moderna, progressista, do que o "grand Arnauld".

---

38 René Descartes, 1596-1650.
*Discours de la méthode* (1637); *Méditations métaphysiques* (1641); *Traité des passions* (1649); etc.
Edição completa por Ch. Adam e P. Tannery, 11 vols., Paris, 1897/ 1909.
J. Chevalier: *Descartes*. Paris, 1921.
M. Leroy: *Descartes. La philosophie au masque*. 2 vols. Paris, 1929.
J. Maritain: *Le songe de Descartes*. Paris, 1932.
F. Alquié: *Descartes, l'homme et l'oeuvre*. Paris, 1958.

Fez-se, com efeito, uma tentativa de apresentar Descartes como "spiritus rector" da literatura clássica[39]. Os traços característicos da estética cartesiana seriam o ideal de beleza racional e impessoal assim como Madame de La Fayette e Racine o realizaram; a perfeição da clareza lógica, realizada em Bordaloue; a imitação da natureza, pregada por Boileau. Hoje, poderíamos acrescentar que até o conformismo político e religioso de Descartes, submetendo-se exteriormente aos poderes estabelecidos, é típico dos súditos de Luís XIV.

Contra essa interpretação cartesiana da literatura clássica levantou-se com energia a voz de Brunetière[40]. A idéia fundamental do cartesianismo é a identidade de pensamento e ser; daí o valor objetivo da ciência, a onipotência da Razão, o progressismo, o anti-historicismo de Descartes, que é inimigo quase violento da erudição clássico-filológica. E seria este cartesianismo o fundamento do classicismo? Corneille, Pascal e Bossuet não foram cartesianos, e que seria o classicismo sem eles? O número dos cartesianos professos, no século XVII, é surpreendentemente reduzido. Dos "clássicos", só Arnauld e Nicole, os autores jansenistas da *Logique de Port-Royal*, são cartesianos. O que parece cartesianismo na literatura francesa do século XVII é antes um traço característico da literatura francesa inteira: o gosto da exposição sistemática, da clareza metódica, da composição simétrica. Os "clássicos" do século XVII não precisavam de Descartes para aprender isso. A influência do cartesianismo nas letras francesas reside na sua capacidade de pôr em dúvida sistemática todas as "fables convenues". Mas os clássicos foram partidários das "fables convenues"; e só no fim do século, com Bayle e Fontenelle, principia uma fase de cartesianismo céptico. O classicismo não é cartesiano[41].

O que parece, nos doutrinadores do classicismo, racionalismo cartesiano é, muitas vezes, intelectualismo aristotélico; a poética do classi-

---

39 E. Krantz: *Essai sur l'esthétique de Descartes, étudiée dans les rapports de la doctrine cartésienne avec la littérature française classique au XVIIe siècle*. Paris, 1882.

40 F. Brunetière: "Jansénistes et cartésiens". (In: *Études critiques sur l'histoire de la littérature française.* Vol. IV. Paris, 1898.)

41 G. Lanson: "L'influence de la philosophie cartésienne sur la littérature française". (In: *Études d'histoire littéraire*. Paris, 1929.)

cismo é aristotélica. O conformismo político e religioso, típico do século, aparece como conformismo literário nos dramaturgos e moralistas; submetem-se eles, muitas vezes a contragosto, às regras dos teóricos, para conservar a liberdade íntima. E desta se servem todos ou quase todos os clássicos para se tornarem jansenistas. No gosto da análise psicológica, sobretudo da auto-análise, reconhece Peyre[42] um traço característico do classicismo francês. A literatura francesa é, entre todas, a que revelou a maior curiosidade psicológica; só na França existe, ao lado da psicologia profissional dos filósofos e professores, outra psicologia, a dos dramaturgos, romancistas e moralistas, a psicologia dos homens de letras; assim como na Igreja existe, ao lado da psicologia dos professores tomistas, a outra psicologia, empírica, dos confessores, grandes conhecedores das paixões e angústias humanas. E a analogia vai mais longe: a psicologia literária dos franceses é realmente produto do confessionário. Nasceu nas conversas de religiosas, damas e penitentes com os confessores jesuítas ou jansenistas, na correspondência dos diretores espirituais com os consultantes, nas meditações e anotações autobiográficas dos homens do mundo e do convento. A curiosidade e arte psicológica de Marivaux, Abbé Prévost, Rousseau, Constant, Stendhal, até Mauriac e Gide, e a crítica psicológica de Sainte-Beuve, provêm da querela jansenista. Nesse sentido, Sainte-Beuve tem razão para sempre: a literatura francesa moderna nasceu, com Pascal e Racine, em Port-Royal. Neste sentido, todos os clássicos são mais ou menos "jansenistas", isto é, adeptos da análise e auto-análise psicológica. Até o pessimista, um tanto cínico, La Rochefoucauld, elaborou as suas observações psicológicas no salão da jansenista Madame de Sablé.

Mas são "jansenistas" entre aspas. Nenhum deles é jansenista de todo o coração. Na melhor das hipóteses, são "simpatizantes", e no caso importantíssimo de Racine trata-se de uma ambivalência, oscilação entre amor e ódio. Evidentemente, havia outras influências – cartesianas, aristotélicas, humanísticas – que se opunham ou sobrepunham ao império do jansenismo. Chamar "jansenista" ao classicismo inteiro é uma simplificação tão inadmissível como chamar-lhe "cartesiano". Rigorosamente, só Arnauld e Nicole são jansenistas autênticos, e estes também são cartesia-

42 H. Peyre: *Le classicisme français*. New York, 1942.

nos, o que demonstra a necessidade de estudar mais de perto as filiações contraditórias. E Arnauld e Nicole não são escritores de primeira ordem. Pode-se até afirmar que nenhum escritor de primeira ordem foi jansenista autêntico. E Pascal? Não seria ele o gênio literário de Port-Royal? Com o caso de Pascal convém iniciar aquele estudo analítico das correntes que informaram o classicismo.

Blaise Pascal[43] não foi poeta, nem dramaturgo, nem romancista; é o primeiro grande prosador francês, mas não o maior; contudo, é o gênio literário mais completo da nação francesa. É até um gênio universal, à maneira da Renascença: é o grande matemático e físico, o estudioso das seções cônicas, da hidráulica, o criador da geodésia barométrica e do cálculo das probabilidades. Pascal é, segundo sua própria expressão, um "esprit géométrique"; mas distingue-se de todos os outros espíritos geométricos pela angústia que o objeto dos seus estudos lhe inspira. Onde os outros observam, medem e calculam, Pascal fica assustado: "Le silence éternel de

---

43 Blaise Pascal, 1623-1662.

*Essai sur les coniques* (1640); *Expériences touchant le vide* (1647); *Récit de la grande expérience de l'équilibre des liqueurs* (1648); *Prière pour le bon usage des maladies* (1648); *Discours sur les passions de l'amour* (1653); *Traité du triangle arithmétique* (1654); *Entretien avec M. de Saci sur Épictète et Montaigne* (1655); *De l'espirit géométrique* (1655); *Lettres Provinciales* (1656/1657); *Pensées* (1670).

Edição completa por L. Brunschvicg, P. Boutroux e A. Gaizer, 14 vols., Paris, 1904/1914.

Edição das *Pensées* por L. Brunschvicg, Paris, 1897, em 3 vols., Paris, 1904; por F. Strowski, Paris, 1923/1931; por J. Chevalier, Paris, 1925.

C. A. Sainte-Beuve; cf. nota 37. (Vols. II/III.)

E. Droz: *Étude sur le scepticisme de Pascal*. Paris, 1886.

V. Giraud: *Pascal, l'homme, l'oeuvre, l'influence*. Paris, 1900.

F. Strowski: *Pascal et son temps*. 3 vols. Paris, 1907/1909.

V. Giraud: *Blaise Pascal, études d'histoire morale*. Paris, 1910.

A. Jolivet: "L'anticartésianisme de Pascal". (In: *Archives de Philosophie*, III, 1923.)

W. Clark: *Pascal and the Port-Royalists*. Edinburgh, 1920.

G. Brunet: *Pascal poète*. Paris, 1923.

L. Brunschvicg: *Le génie de Pascal*. Paris, 1925.

L. Brunschvicg: *Pascal*. Paris, 1932.

J. Chevalier: *Pascal*. Paris, 1936.

J. Mesnard: *Pascal, l'homme et l'oeuvre*. Paris, 1951.

ces espaces infinis m'effraie." E nessa citação, que se tornou lugar-comum, está Pascal inteiro: a angústia desesperada em face de problemas da epistemologia, da metodologia astronômica e teológica. Pascal é um melancólico de nascença; as doenças físicas que lhe minaram o corpo produzem estados de alma mórbidos, pessimismo e desespero, de que só uma iluminação súbita o arranca, um "renascimento" místico: "Feu Certitude Certitude Sentiment Joie Paix!"

Evidentemente, não se trata de um mero especialista em matemática e física. Será até precipitado incluir o seu nome entre os promotores decisivos do progresso científico: outros motivos, subentendidos, o animaram. Pascal é do número daqueles que destruíram o domínio da física aristotélica; mas a sua vítima é menos o próprio Aristóteles, a quem conhecia mal, do que o aristotelismo dos comentadores. Eis a primeira distinção que se impõe. Aristóteles fora o fundador das ciências experimentais; o defeito das suas pesquisas reside na impaciência tipicamente grega, que se contenta com o primeiro resultado empírico e logo se volta para as deduções lógicas. Os aristotélicos de todos os tempos satisfizeram-se com as deduções. Pascal retorna ao experimento, mas com a impaciência do próprio Aristóteles. Partindo de começos geniais, não termina coisa alguma, porque a sua verdadeira curiosidade não diz respeito à física, mas à metafísica. Neste sentido, Pascal, antiaristotélico como físico e como jansenista, é uma natureza aristotélica; um grande "outsider", um físico entre os homens da religião, homem da religião entre os físicos. Revela mistérios dos cones e dos líquidos, e no fundo é outra revelação apenas que lhe importa, aquela que explicaria o mistério do qual os experimentos nem sequer se aproximam: o mistério da "condição humana". Parece mesmo que foi Pascal que transformou essa expressão dos pregadores e moralistas em termos de filosofia moderna. A "condition humaine", generalização pessimista da sua própria situação angustiosa, é o problema de Pascal, essa mistura esquisita de capacidades espirituais e misérias físicas, e o pensamento invariavelmente voltado para a morte: "Le dernier acte est sanglant, quelque belle que soit la comédie en tout le reste: on jette enfin de la terre sur la tête, et en voilá pour jamais." Mas não é simplesmente a obsessão da morte; é o sentimento da morte lenta e permanente em nós, da perversão inexplicável das nossas capacidades.

"Ce qui m'étonne le plus est de voir que tout le monde n'est pas étonné de sa faiblesse." Isso é conseqüência da indiferença religiosa, porque só a religião conhece "à fond notre nature, tout ce qu'elle a de grand et tout ce qu'elle a de misérable". A verdadeira religião é a que resolve esse problema: a religião cristã explica-nos a grandeza do homem como criatura de Deus, e a sua fraqueza pelo dogma do pecado original. É o dogma de Pascal. Mas esse dogma não é propriedade exclusiva dos jansenistas; só a interpretação do pecado original é indiferente no calvinismo, de que Pascal está afastado por circunstâncias exteriores e pelo calor das suas emoções religiosas, e no catolicismo, no seio do qual Pascal nasceu. Mas quem agora domina, na Igreja católica, são os jesuítas, que "facilitam" a religião, permitindo por motivos políticos e "políticos" o ingresso dos pecadores no templo, substituindo a angústia pelo uso mecânico dos ritos. "C'est en faisant tout comme s'ils croyaient, en prenant de l'eau bénite, en faisant dire des messes, etc. Naturellement même cela vous fera croire et vous abêtira." Os jesuítas perverteram o sentido da religião cristã; por isso, Pascal torna-se aliado dos antijesuítas profissionais, dos jansenistas, e eis a segunda distinção que se impõe: Pascal tornou-se partidário de Port-Royal, Pascal escreveu as *Lettres provinciales*, uma das maiores obras da eloqüência francesa. Voltaire encontrou reunidos nessa obra o grande *pathos* de Bossuet e a comicidade de Molière; e, com efeito, em Bossuet não há nada mais sublime que a ameaça pascaliana contra os jesuítas, advertindo-os de que Deus poderia remover do altar os candelabros deles; e em Molière não há nada mais cômico do que a enumeração burlesca dos nomes extravagantes dos casuístas jesuíticos, com a pergunta "ingênua" no fim: e estes todos seriam cristãos? Talvez sejam as *Lettres provinciales* a única obra moderna comparável aos grandes discursos de Demóstenes, e, assim como estes, as *Lettres porovinciales* também são injustas. Pascal não desdenhou o uso de citações alteradas; a sua dialética está cheia de sofismas; confundiu o papel dos juristas da casuística, indispensável em todas as religiões organizadas, com o dos santos e místicos, ao qual aqueles não aspiraram. Mas o efeito da polêmica era destruidor. Até hoje, os jesuítas não foram capazes de restabelecer o seu renome, e em muitas línguas a palavra *jesuíta* conservou a significação de hipócrita astuto. Houve quem considerasse a polêmica das *Lettres provinciales* como início do estilo sa-

tírico em matéria religiosa, do voltairianismo; mas cumpre observar que a polêmica da Reforma e Contra-Reforma já conhece a sátira maledicente, e que o uso mecânico dos ritos talvez tenha sido maior estímulo à indiferença religiosa do que qualquer ardor polêmico. Por outro lado, a profunda seriedade do autor das *Pensées* desmente aquela apreciação das *Lettres provinciales*, no sentido da polêmica maliciosa do século XVIII. Parece, no entanto, que os próprios jansenistas não estavam edificados com certos processos polêmicos do seu aliado. As *Lettres provinciales* já tinham sido o maior serviço que Pascal pudera prestar a Port-Royal. Depois, separaram-se os caminhos.

O desgosto de Pascal com os subterfúgios dos jansenistas, fazendo as distinções mais sutis a respeito de "assinar", "não assinar" e "assinar com reservas mentais" os documentos de submissão, não foi decisivo; tampouco foi decisivo o seu desejo de morrer no seio da ortodoxia católica. A grande diferença entre Pascal e os jansenistas está nos processos apologéticos.

Pascal é poeta em prosa. Já o compararam, como poeta religioso, a Dante; já se consideraram as *Pensées* como um monólogo shakespeariano no grande drama dessa alma. Mas as *Pensées* não são uma confissão poética; são uma apologia do cristianismo. Pascal pretendeu demonstrar a verdade cristã, assim como se demonstra uma verdade geométrica, e a tragédia da sua inteligência consiste na sua incapacidade de apresentar essa demonstração. Um Nicole, bom católico e bom cartesiano, acreditava firmemente nas demonstrações lógicas e históricas em matéria apologética. Pascal, não. E a única saída do seu cepticismo foi o "salto mortal" de renunciar à certeza lógica para conseguir a certeza empírica. "Dieu d'Abrahan, Dieu d'Isaac, Dieu de Jacob; non des philosophes et des savants." Esse famoso grito do *Memorial*, testemunho da sua conversão, pode ser tido por declaração de falência do matemático; mas é a profissão de fé do físico, que só confia no experimento visto e controlado. É o credo do existencialista. "Je ne crois que les histoires dont les témoins se feraient égorger." Os mártires não são testemunhas da fé revelada e escrita, mas no próprio ato do martírio está a demonstração da fé "que está por cima de toda a razão". Esse existencialismo meio céptico é profundamente anticatólico e devia aborrecer a Nicole, na sua qualidade de jansenista, e também na sua qualidade de cartesiano.

O anticartesianismo de Pascal é a explicação da famosa frase: "Le coeur a ses raisons que la raison ne connait point." O cartesianismo pretende submeter todos o setores da atividade mental às regras da "Raison", e, se a religião não se revela "raisonnable", então Descartes a exclui das suas cogitações, como assunto marginal. Para Pascal, a religião está no centro de todas as cogitações, e o seu empirismo – que tem, outra vez, algo de aristotélico – leva-o a uma distinção fundamental, que só hoje pode ser plenamente compreendida: nem para todas as ciências serve o mesmo método; são diferentes o método indicado para as ciências matemático-físicas, e o método das "ciências do espírito". Nestas, na história, na metafísica, na teologia, não existe a certeza matemática das demonstrações lógicas e temos de contentar-nos com probabilidades. As demonstrações históricas não oferecem nunca certeza absoluta. Esse pensamento é, do ponto de vista católico, altamente herético; daí os traços pascalinos no pragmatismo dos modernistas, que chegaram a distinguir as certezas da fé e as probabilidades da historiografia. Pascal não tem medo da mera probabilidade: é o máximo possível que o espírito humano pode conseguir em assuntos existenciais. Eis o sentido do famoso "pari de Pascal": "Pesons le gain et la parte, en prenant croire que Dieu est. Estimons ces deux cas: si vous gagnez, vous gagnez tout; si vous perdez, vous ne perdez rien. Gagnez donc qu'il est, sans hésiter." A argumentação é, sem dúvida, contrária à metodologia da dogmática católica; mas Pascal não fala do dogma, e sim de necessidades vitais da alma angustiada: "Oui; mais il faut parier." Permanece a objeção dos primeiros leitores das *Pensée*: apostar em matéria tão grave como a existência de Deus é blasfêmia. Mas, responde Pascal outra vez, "il faut"; para chegar a Deus, tudo serve e a expressão dessa angústia violenta tem de ser violenta, original – enfim, poética. Pascal responderia aos assustados: "Estais aborrecidos não com o pensamento, mas com a sua expressão literária; ora, assim como a física e a teologia têm os seus métodos próprios, assim a literatura tem também o seu, capaz de nos emocionar e convencer." Seria a Declaração de Independência da literatura moderna, da qual Pascal criou uma língua – "il a fixé la langue" – e uma prosa capaz de exprimir igualmente os raciocínios do "esprit géométrique" e as emoções do "esprit de finesse", de tal modo que essa prosa substituiu a própria poesia. Em compensação, revelam-se na sua prosa científico-poética todas as suas con-

tradições dialéticas entre ortodoxia dogmática e cepticismo humanístico, entre curiosidade científica e a angústia existencialista. E por isso esta prosa se presta a equívocos e a interpretações erradas de toda espécie.

A exegese pascaliana percorreu uma história longa e dolorosa[44]. Começa com as polêmicas entre jansenistas, católicos e libertinos a respeito da ortodoxia das *Pensées*; continua com a pretensão dos protestantes de considerar Pascal um dos seus; prossegue com o ódio dos "filósofos" do século XVIII contra o pessimista metafísico; continua com a interpretação romântica da vida de Pascal como tragédia da alma religiosa, tragédia escrita por Sainte-Beuve, vivida por Lamennais e tantos outros apóstatas, esmagados entre a ortodoxia e o mundo. Pascal já não é o "anticlerical" dos pós-jansenistas. Renan e Nietzsche odeiam e admiram "o maior e mais infeliz dos cristãos", a mais ilustre vítima do cristianismo que esmaga o homem natural. Os modernistas católicos, por volta de 1905, reclamam Pascal como percussor do seu pragmatismo; e pelo menos é verdade que Pascal influiu no método apologético do Cardeal Newman, reivindicado como santo do modernismo. Os "neocatólicos" de 1920 reconheceram em Pascal o espelho das suas próprias angústias dentro da ortodoxia penosamente mantida. Pascal tornou-se o santo patrono dos descrentes, o gênio religioso no deserto do cepticismo e da indiferença. Comparam-no a Kierkegaard e a Kafka; como estes, Pascal teria descoberto ou antes redescoberto a incompatibilidade fundamental entre o cristianismo e o mundo. Adoram-no como precursor de Heidegger e Sartre, como doutor do existencialismo.

Em meio dessa nuvem de interpretações, Pascal continua na sua imensa solidão, a dos grandes gênios religiosos da humanidade; ou antes, a solidão dos que, como Agostinho, Lutero, Kierkegaard, morreram para este mundo para nascerem outra vez; os "twice-born" da psicologia religiosa de William James. "Console-toi, tu ne me chercherais pas si tu ne m'avais trouvé..." – só isso lhe importa. E isso não é jansenismo; é antes antijansenismo. Porque o ponto de partida do jansenismo é teocêntrico: Deus confere, arbitrariamente, a graça aos seus eleitos; e o ponto de partida de Pascal é antropocêntrico: procura sair das misérias da condição humana. Em comparação com os jansenistas, Pascal é humanista. E não poderiam ser mais diferentes

44 B. Amoudru: *La vie posthume des "Pensées"*. Paris, 1936.

do que são os resultados do movimento psicológico-religioso: nos jansenistas, temor e esperança da Graça do "Deus absconditus", do qual a criatura está separada pelo abismo dialético; em Pascal, "Feu Certitude Joie" da união mística com Deus, que o jansenismo exclui. Nele se reúnem empirismo, jansenismo e mística; e eis um dos motivos da grandeza contraditória do seu gênio. Em todos os tempos Pascal encarna a inquietação das almas, crentes ou descrentes, para as quais mundo e vida são mistérios indecifráveis. Pascal é o mais anticlássico dos espíritos; mas, em virtude daquela combinação de empirismo científico, jansenismo cartesiano-anticartesiano e psicologia mística – que é a combinação básica, a disposição mental dos classicistas franceses – Pascal, disciplinando-se com heroísmo "clássico'", criou-lhes o instrumento de expressão: a língua; a prosa do classicismo.

Os movimentos e figuras que compõem o classicismo francês, revelam-se todos como misturas contraditórias; só os acentos são diversos. O jansenismo, como movimento neo-augustiniano, é antiaristotélico, e por isso antiescolástico e antijesuítico. Mas nessa oposição contra os jesuítas os jansenistas encontram como aliados os dominicanos, antijesuísticos pelo tomismo rigoroso da sua tradição, que é aristotélica. Talvez se explique assim o fato análogo de ser Boileau, grande simpatizante do jansenismo, o representante principal da poética aristotélica. "Imitação da natureza" é a tese central da estética de Aristóteles, e Boileau interpreta:

> "Que la nature donc soit votre étude unique".

e:

> "Rien n'est beau que le vrai: le vrai seul est animable;
> Il doit régner partout, et même dans la fable."

Brunetière[45] baseou nesses versos a hipótese do naturalismo que teria dominado na literatura clássica – o verdadeiro naturalismo, em oposição ao falso de Zola. Mas é preciso entender o sentido do termo *imitação* em Aristóteles, para evitar o equívoco evidente. "Imitação", segundo a interpretação de Lascelles Abercrombie[46], significa, em grego, a

45 F. Brunetière: "Le naturalisme au XVIIe siècle". (In: *Études critiques sur l'histoire de la littérature française*. Vol. I. Paris, 1896.)

46 L. Abercrombie: *The Theory of Poetry*. London, 1924.

transformação dos impulsos psicológicos em realizações estilísticas; quer dizer: técnica literária. As famosas regras aristotélicas, das quais Boileau é partidário ortodoxo, fazem parte dessa técnica de transformar o "vrai" em "beau". Daí, o heroísmo e a sublimidade da literatura clássica francesa não deixarem de ser "naturalistas", mas em sentido diferente do moderno. Os clássicos franceses não sentiam contradição entre o "vrai" e o "beau", porque o fim da sua arte não era retratar a natureza bruta, mas educar a natureza humana. A sua literatura é uma literatura de pedagogos e moralistas – eis a influência principal do jansenismo e, podemos acrescentar, do realismo da mística espanhola – e por isso excluem cuidadosamente os elementos caóticos e irracionais da natureza. Eis o que parece racionalismo cartesiano nos versos de Boileau:

> "Aimez donc la raison: que toujours vos écrits
> Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix."

"Raison" é o instrumento, não o fim; não se trata de "racional", e sim de "razoável": o classicismo educa para o comportamento razoável na vida, para a "raison créatrice et prudence épique"[47]. É uma literatura moralista no sentido de Aristóteles e dos seus comentadores contra-reformistas. Em país de catolicismo contra-reformista, a arte não pode ter outro fim; é o *pendant* fictício da religião e da moral verdadeiras. A arte do dramaturgo e a do romancista justificam-se apenas quando correspondem à arte diferente, mas análoga, do diretor das consciências, do confessor. Os jansenistas eram inimigos da arte profana porque gostavam de monopolizar a outra arte, a da psicopedagogia religiosa. Os chefes principais do jansenismo não são Arnauld e Nicole, mas os confessores Saint Cyran, Singlin e Saci. Bremond[48] demonstrou que a verdadeira origem do jansenismo estava no ascetismo mórbido de Claude Lancelot, que se privou do conforto da eucaristia, e no rigorismo mórbido de Saint Cyran, que aprovou e aplicou essa praxe; a teoria de Arnauld com respeito à comunhão veio só depois, baseando a praxe na doutrina de Jansenius.

---

47 J. C. Fidao-Justiniani: *Discours sur la raison classique*. Paris, 1937.

48 H. Bremond: *Histoire littéraire du sentiment religieux en France depuis la fin de la guerre de religion*. Vol. IV. Paris, 1920.

A doutrina, porém, teve origem diferente. Jansenius era bispo de Ypres, e Louvain o centro da sua escola. No protesto contra o semi-pelagianismo dos jesuítas havia também protesto contra os arminianos, semipelagianos protestantes, que na mesma época inquietaram a Holanda vizinha. O ambiente flamengo-holandês, com a sua tradição erasmiana de humanismo cristão duma "Terceira Igreja", é preciso estudá-lo para compreender bem o contramovimento do jansenismo, essencialmente anti-humanístico, protestando contra a identificação ou mistura do divino com o humano. Pela mesma razão, o jansenismo é antimístico; acentua o abismo dialético entre Deus e o homem, opondo-se à idéia da união mística, outra tradição flamenga desde os tempos de Ruysbroeck. Arnauld opõe ao movimento místico francês da primeira metade do século XVII a dialética agustiniana de Jansenius, num momento em que a psicologia e a epistemologia de santo Agostinho já haviam sido renovadas por Descartes. Daí provém a atração que o cartesianismo exerceu sobre os jansenistas Arnauld e Nicole é uma tentativa de racionalizar, transformar em pedagogia cartesiana a psicopedagogia dos grandes confessores. No fundo, o jansenismo é uma tentativa de condensação em fórmulas teológicas, razoáveis, do problema angustioso da Graça, tema principal das conversas no confessionário.

Os "filósofos" e enciclopedistas do século XVIII não se cansaram de zombar dos jansenistas e jesuítas, clérigos, leigos e até damas mundanas que quebraram as cabeças e lutaram apaixonadamente por causa dos sutilíssimos problemas teológicos da Graça divina. Poderia haver ocupação mais inútil? Desde Voltaire, a querela jansenista foi tratada como assunto de comédia. Mas não se pode julgar assim sem cometer anacronismo grave. Para o crente, os problemas da Graça e da predestinação são da maior importância. Saber se Cristo morreu por todos ou só pelo "pequeno número de eleitos"; saber se a própria pessoa pertence ao número dos predestinados ao Céu e ao número dos predestinados ao Inferno; saber se a Graça divina é irresistível e salva a todos, ou se o coração petrificado pela concupiscência tem força para rejeitar a salvação; saber se o pecado original nos corrompeu de tal modo que só da Graça se pode esperar a salvação, ou se foi concedido ao homem o livre-arbítrio para merecê-la por meio de obras meritórias: são problemas sutis, decorrentes de antinomias dentro do próprio dogma; não deixam, porém, de ter conseqüências importantíssimas quanto ao com-

portamento do homem no mundo. O homem moderno gostaria de dar outros nomes às coisas, nomes tomados por empréstimo à psicofisiologia e à sociologia; mas as coisas permanecem as mesmas: o problema da liberdade e do determinismo não foi resolvido. Assim, a literatura psicológica dos franceses sempre continuou e continuará a debater aqueles problemas teológicos, embora dando-lhes outros nomes. Desde que Sainte-Beuve redescobriu o Port-Royal, "jansenista" é uma das qualificações mais freqüentes na crítica literária francesa. Mauriac e Julien Green são chamados "jansenistas"; um romance como *L'École des femmes*, de André Gide, enquadra-se perfeitamente no panorama da luta em torno de Port-Royal.

Mas não se trata apenas de conflitos íntimos e reações psicológicas. Desde que Max Weber e Troeltsch criaram a sociologia religiosa, sabemos da enorme influência da religião no comportamento social dos homens; o calvinismo, com a sua doutrina de predestinação dos eleitos e a moral da ascese intramundana do trabalho, é responsável pela mentalidade que criou o capitalismo, na Holanda, na Inglaterra, na Suíça; a ausência de doutrinas assim é responsável pelo atraso econômico das nações católicas, Espanha e Itália, a partir dos séculos XVI e XVII. Entre os dois pólos encontra-se a França, país onde o catolicismo venceu pela Contra-Reforma, e onde ao mesmo tempo a burguesia, aliada do absolutismo real, ascendeu à riqueza e à participação no poder. Certas doutrinas do catolicismo medieval, com o alto apreço à pobreza ou o desprezo do sucesso mundano em face da morte, são incompatíveis com a mentalidade burguesa. Mas a incompatibilidade mais grave existia a respeito da consideração do dinheiro: a filosofia cristã medieval, imbuída de idéias feudais, considera o dinheiro como destinado a ser consumido, enquanto na época moderna só aristocratas ociosos, latifundiários absenteístas e a "jeunesse dorée" podem tomar essa atitude; para o burguês, o dinheiro significa fonte de enriquecimento por meio de colocação de capitais, créditos, empréstimos e todos os negócios que rendem juros. Porém o Direito canônico, criação da época feudal, proíbe peremptoriamente os juros como usura criminosa. Os jesuítas, desejosos de acomodar-se ao mundo moderno para não perderem tantas almas, inventaram certas formas de contratos comerciais – o "contractus trinus", o "titulus lucri cessantis", o "census personalis", o "titulus legis civilis" – para iludir a proibição canônica dos juros. Entre os

jesuítas que defenderam tal solução encontram-se Ledesma, Gregorius de Valência, Gretser, Laymann, Tanner, casuístas que também figuram nas *Lettres provinciales*. Ainda no século XVIII, o dominicano italiano Daniele Concina atacou a colocação de capitais em anuidades ("census personalis") e os juros dos empréstimos públicos ("titulos legis civilis"), chamando-lhes "heresias calvinistas". Desta vez, respondeu-lhe, como representante da burguesia católica de Verona, o conde Scipione Maffei, arqueólogo, dramaturgo e jansenista, baseando-se em argumentos do teólogo jansenista holandês Nicolaus Broedersen, que já defendera os juros. Existe, sem dúvida, uma relação íntima entre o problema da Graça e o problema dos juros do capital[49].

Tratava-se da posição da nova burguesia dentro do sistema da hierarquia social, herdada da Idade Média. Quem se bateu em primeira linha pela acomodação da doutrina social católica foram os jesuítas; as famosas "facilidades" eram, em parte, concessões à burguesia. O papel dos jesuítas era mais "progressista" do que "reacionário". Os "reacionários" eram os jansenistas, porque pretendiam ser mais ortodoxos do que o próprio Papa. No fundo, os dois partidos procuravam conciliações impossíveis. Os jesuítas pretendiam reconhecer a burguesia como "corporação" no sentido medieval, como novo "tiers-état" ao lado das classes antigas, outorgando-lhe certas "facilidades" econômicas, análogas às facilidades morais, mas vedando-lhe a possibilidade de ascensão política. Os jansenistas recomendavam como solução do problema a volta à ascese medieval; conservando-se, assim, a ortodoxia da doutrina social com respeito à nova classe inteira, possibilitou-se aos membros dessa classe, como indivíduos, a "ascese intramundana do trabalho" e, como conseqüência, a ascensão individual à riqueza ilimitada. A solução jesuítica satisfez os desejos dos pequenos-burgueses; era, no entanto, incompatível com as pretensões mais exigentes, econômicas e outras, da grande burguesia. A solução jansenista satisfez a "noblesse de robe", as grandes famílias da Justiça parlamentar e da alta burguesia provinciana; mas era incompatível com o caráter econômico, essencialmente pequeno-burguês, da nação francesa. O malogro das duas soluções levou à indiferença religiosa, à laicização da burguesia fran-

49 A. M. Knoll: *Der Zins in der Scholastik*. Wien, 1932.

cesa, com a Revolução e o anticlericalismo da Revolução como resultado final[50].

A significação social da querela jansenista é a luta de ascensão da burguesia, luta que se travou nas fórmulas teológicas da época barroca. É o processo do Barroco. A expressão literária desse processo é o classicismo francês, compromisso entre as tendências contraditórias da época. A teoria literária do classicismo é aristotélica, isto é, provém do aristotelismo dos teóricos contra-reformistas da Itália. Neste sentido, o classicismo é barroco; o primeiro grande partidário das "regras aristotélicas" foi o "précieux" Chapelain. O conteúdo do classicismo é jansenista; sobre isso não pode haver dúvidas, depois dos estudos de Brunetière. Mas a angústia religiosa é atenuada, até certo ponto abafada, pelo racionalismo cartesiano, que encontra a sua expressão pura nos realistas e naturalistas da poesia burlesca e do romance picaresco. E a forma exterior dessa mistura de elementos heterogêneos é o aristocratismo, em que estão acordes Corneille e La Rochefoucauld, Bossuet e Racine: a sublimidade trágica e a "ardeur épique". Aristocratismo, naturalismo, mística e aristotelismo: eis os quatro elementos constitutivos do Barroco. Contudo, cumpre admitir que o classicismo francês se distingue de toda a literatura barroca. O Barroco é retórico, exuberante, excessivo, angustiado, "clair-obscur"; o classicismo francês é sóbrio, temperado, equilibrado, claro, é a expressão máxima da famosa "clarté française". Peyre[51] reconhece nessa clareza as virtudes essenciais do povo francês: "l'économie, la tempérance, la peur de l'excès et la peur du risque". Contra essa identificação está a hipótese de Hatzfeld de que o classicismo é a forma francesa do Barroco. O próprio Peyre invoca, aliás, a opinião de Gide[52] acerca do fundamento da "clarté classique" em qualidades morais, que não são fatalmente as da nação inteira; Peyre fala em "vertu bourgeoise", e cita uma frase do grande aristocrata La Rochefoucauld: "Ce n'est pas assez d'avoir de grandes qualités, il faut en avoir l'économie." A fachada do classicismo francês

---

50 B. Groethuysen: *Origines de l'esprit bourgeois en France*. Paris, 1927.
B. Groethuysen: *Die Entstehung der bürgerlichen Welt-und Lebensanschauung in Frankreich*. 2 vols. Halle, 1927/1930.
(As duas edições da obra são diferentes, completando-se.)

51 Cf. nota 42.

52 A. Gide: *Incidences*. Paris, 1924.

é aristocrática; o interior do edifício revela-o como grande casa burguesa, em correspondência exata com a estrutura do Estado de Luís XIV, rei da corte mais aristocrática de todos os tempos, sendo este Estado administrado pela burguesia dos "intendants" de "ce grand roi bourgeois". Spengler introduziu na historiografia o termo mineralógico *pseudomorfose*; certas substâncias minerais, embora havendo passado por profundas transformações da sua composição química, cristalizam, na forma primitiva, enganando o mineralogista a respeito da composição do cristal; ou então, uma substância mineral preenche o lugar de outro mineral, de composição química diferente, tomando-lhe emprestada a forma cristalográfica. O classicismo francês é uma pseudomorfose assim: o cristal é aristocrático, o conteúdo é burguês; a presença dos outros elementos barrocos, é possível diagnosticá-la pelo estudo dos movimentos anteriores da literatura francesa e das influências estrangeiras.

Essa definição do classicismo francês torna dispensáveis as classificações artificiais segundo os gêneros, nas quais gênios tão diferentes como Corneille, Racine e Molière se acham reunidos como "dramaturgos de primeira ordem"; Madame de La Fayette, como moralista, é separada de Racine e colocada ao lado de La Rochefoucauld, ou, pior ainda, ao lado de Madame de Sévigné, pelo simples fato de serem mulheres; e La Fontaine, porque foi o único fabulista da época, é qualificado como "independente". Na verdade, os independentes são La Fontaine e Molière, mas por outros motivos. Quanto aos outros, é possível distinguir três correntes principais: uma corrente hispanizante, romântica, jesuítica, à qual pertence Corneille; outra corrente, italianizante, aristotélica, que se exprime estoicamente em Balzac e de maneira cristã em Bossuet; e uma terceira corrente, augustiniano-cartesiana, jansenista, que exerce influência dominante sobre todo o resto. A influência espanhola, barroca, revela-se nos começos de um teatro popular de que Hardy é o representante; a intervenção da teoria aristotélica modifica essa evolução, produzindo a tragédia de Corneille. Com o aristotelismo, entra na França o conceito moral da literatura, do qual são representantes os oradores sacros e os famosos "moralistes"; mas o sentido desse moralismo é logo modificado pelo misticismo da época anterior, berulliana, pelos escrúpulos jansenistas, pelas análises cartesianas. O moralismo francês é uma espécie de arrependimento após as convulsões da Fronde; o espírito burguês impõe uma tranqüilização das paixões a seu modo, atenuando-as pelas "bienséan-

ces" da estética aristotélica de Boileau: o resultado é a poesia aristocrática e temperada, jansenista e aristotélica, barroca e clássica de Racine.

Boileau, na sátira nona, censura os costumes poucos polidos dos espectadores, nos teatros, dizendo:

> "Un clerce, pour quinze sous, sans craindre le holà,
> Peut aler au parterre attaquer Attila."

Estes versos encerram preciosa lição, corrigindo uma ilusão de óptica muito freqüente, como se o teatro clássico francês tivesse sido apenas aristocrático e literário. O teatro de Corneille, Racine e Molière é, porém, uma criação tão nacional como os teatros mais típicos de outras nações; no século XVIII, ingleses, italianos, espanhóis e alemães não conseguiram imitar aquela arte, que parece universal, mas é exclusivamente francesa. Os críticos, espectadores e leitores estrangeiros sentiram sempre, no teatro francês, certa frieza intelectual, certa dignidade inacessível, explicando isso pela imitação exata dos modelos antigos e pelo público aristocrático e intelectual dos teatros. Mas esses dois motivos não resistem à análise. O principal elemento antigo no teatro francês é a teoria, e esta não difere do aristotelismo mal interpretado dos italianos do século XVI. As tragédias político-históricas de Corneille seriam tão incompreensíveis a um romano como o seriam a um grego as tragédias psicológicas de Racine; tampouco são Harpagon, Tartuffe e Alceste personagens plautinas ou terencianas. O teatro espanhol e o inglês parecem mais nacionais no sentido de mais populares, dirigindo-se à massa, enquanto o teatro francês parece só de gente culta, sobretudo da corte e da aristocracia. É outra ilusão de óptica. Espetáculos na corte, havia-os também em Madri e Londres, e o gosto barroco das decorações suntuosas, do "teatro de ilusão". É dos jesuítas, de Calderón e do teatro inglês da Restauração; na França, só aparece nos últimos anos da atividade de Corneille e com a infiltração da ópera. A organização do teatro clássico francês[53] assemelha-se mais à organização do teatro elisabetano: as companhias, conquanto gozem de privilégios e subvenções reais, representam o seu repertório principalmente

---

53 S. Wilma Holsboer: *Histoire de la mise-en-scène dans le théatre français de 1600 à 1657*. Paris, 1934.
P. Mélèse: *Le théatre et le public à Paris sous Louis XIV*. Paris, 1935.

na cidade, perante o público burguês, e aqueles versos de Boileau já revelam o que os documentos pormenorizam: todas as classes da sociedade participaram da paixão teatral, que era tão viva como na Espanha ou na Inglaterra. A extrema simplicidade das decorações não decorria de uma vontade de estilização, e sim do senso de economia, considerando-se particularmente que as companhias levavam o repertório também às cidades da província; e o público era tão pouco exigente quanto em Londres. O teatro clássico francês tem larga base popular. Fora literário apenas no século XVI: teatro de humanistas eruditos, destinado à leitura ou, quando muito, à representação nos colégios, assim como as peças "experimentais" dos italianos contemporâneos ou dos primeiros "University wits". Robert Garnier é grande poeta; mas a sua poesia teatral não pertence ao teatro vivo. A origem do teatro clássico antes se encontra nas representações populares, desprezadas por aqueles humanistas: nas últimas "moralités" e "mystères", teatro burguês-medieval em pleno século XVI e até no começo do século XVII, em competição com as companhias de atores viajantes, dessas que Scarron descreveu no *Roman comique*. Na Inglaterra, pela mesma época, gente culta, os "University wits", começou a escrever para o teatro popular; e o mesmo aconteceu na França. Nasceu assim o teatro de Alexandre Hardy[54]. Na sua ânsia de apresentar assuntos sempre novos – o consumo foi grande – Hardy gostava de utilizar enredos espanhóis, e nenhum teatrólogo francês se assemelha tanto aos dramaturgos espanhóis quanto Hardy: na fertilidade imensa, na escolha dos assuntos mais variados, na composição incoerente e novelística, na adaptação de todos os enredos – mitológicos, históricos, pastoris, fantásticos, tragicômicos – ao gosto do espectador burguês, parisiense. Até o seu estilo bombástico e, às vezes, involuntariamente cômico, o aproxima da dramaturgia do ator que recita no *Hamlet*, e do qual Polonius afirma ser o melhor ator do mundo, "either for tragedy, comedy, history, pastoral, pastoral-comical, historical-pastoral, tra-

54 Alexandre Hardy, c. 1570-1632.
*Didon; Mariamne; Alceste; Alexandre; Ariane; Théagène et Chariclée; Cornélie; La force du sang; La belle Egyptienne; Elmire; Phraate; Alcée*; etc.
E. Rigal: *Alexandre Hardy et le théâtre français au commencement du XVIIe siècle*. Paris, 1890.
W. Deierkauf-Holsboer: *Vie d'Alexandre Hardy. Poète du Roi*. New York, 1948.

gical-historical, tragical-comical-historical-pastoral". Os burgueses de Paris aceitaram tudo de Hardy, inclusive porque ele representava o seu drama de maneira que lhes era familiar: perante decorações "simultâneas" – as "mansions" – do palco medieval. Mesmo para os enredos mais romanescos Hardy usava apenas de uma decoração, imutável, e Rigal acredita encontrar nessa *mise-en-scène* a origem da "unidade de lugar" do teatro clássico.

Hardy é o criador do teatro francês; o primeiro que escreveu peças não para serem lidas, mas para serem representadas. Daí suas concessões ao gosto burguês e popular, o seu "romantismo teatral" à maneira espanhola, o estilo involuntariamente cômico, porque burguês, das suas cenas patéticas. Contudo, Hardy é um escritor culto, que apenas condescende com o gosto das massas; no íntimo, permanece poeta, se bem que medíocre, e não impenetrável às exigências literárias. As "peripécias" surpreendentes nas suas tragicomédias pretendem impressionar os espectadores, mas podem também ser interpretadas como elemento aristotélico; segundo as doutrinas de Speroni, a peripécia era considerada como preparação indispensável da "catarse". Ela tem certamente essa função no *Pyrame et Thisbe* (1617), de Théophile de Viau, peça "précieuse", vale dizer, barroca, representada para o Hôtel de Rambouillet. É o começo da síntese francesa de teatro popular e teatro aristotélico, *pendant* das sínteses de teatro popular e teatro culto na Espanha e na Inglaterra.

A estética aristotélica é de origem francesa: Scaliger[55] era francês. Os seus discípulos italianos – Castelvetro, Riccoboni, Ingegneri – tornaram-se conhecidos na França. Discípulo dos italianos é o "précieux" Chapelain[56], que na *Lettre sur l'art dramatique* (1630) propõe as famosas "três unidades" pseudo-aristotélicas: unidade de ação, de tempo e de lugar. Discípulo dos italianos é Jean de Mairet[57], autor de pastorais e comédias em estilo italiano; no prefácio da *Silvanire* (1625), recomendou as três unidades, e a sua *Sophonisbe* (1634) é a primeira tragédia estritamente "regular" em língua francesa. Não é por acaso que a peça trata o mesmo assunto da

---

55 Cf. "O barroco protestante", nota 34.

56 Cf. "Poesia e teatro da Contra-Reforma", nota 49.

57 Jean de Mairet, 1604-1686.
*Silvanire* (1625); *La Sylvie* (1626); *Sophonisbe* (1634).
G. Bizos: *Étude sur la vie et les oeuvres de Jean de Mairet*. Paris, 1877.

tragédia de Trissino. Assim como Trissino, na evolução do teatro italiano, também Mairet representa, na evolução do teatro francês, a fase "grega", fase transitória. O verdadeiro teatro barroco principia sempre com a influência de Sêneca. O senequismo de Garnier, tão importante na história do teatro inglês, já não podia exercer influência na França. Mas o grecismo de Mairet é logo substituído pelo novo sentimento de Georges de Scudéry[58], cuja *Mort de César* apareceu no ano do Cid; já dois anos antes, em 1634, Paris vira a mais senequiana das tragédias francesas, o *Hercule mourant*, de Rotrou, que precede imediatamente Corneille[59].

O classicismo francês aproveita-se das lições da Antiguidade; mas não se deixa dominar por elas. Malherbe colocou o "sens commun", virtude tipicamente burguesa, acima da imitação servil dos modelos greco-romanos. O teatro francês evitou o erro dos italianos, a imitação dos horrores da tragédia de Sêneca. O "sens commun" inspira as "bienséances" do palco, atenuação burguesa dos choques sangrentos e conflitos apaixonados. Os primeiros teóricos franceses conhecem a poética aristotélica dos italianos, mas compreendem-na de outra maneira; as "regras" significam, para eles, meras normas estilísticas, leis de mecânica da cena. Quando aparece a primeira grande tragédia barroca do teatro francês, *Le Cid*, eles reagem logo. Até o cardeal Richelieu acredita perceber na glorificação do duelo uma ameaça contra a "bienséance" imposta pelas leis do Estado, e Chapelain interpreta os *Sentiments de l'Académie sur le Cid* (1638), que não são sentimentos amistosos. Os teóricos fizeram adaptar o aristotelismo barroco ao gosto francês. Corneille representa o próprio Barroco francês.

O chamado "classicismo francês" é tão pouco "clássico", no sentido da Antiguidade greco-romana, e tão autenticamente francês, que os críticos estrangeiros chegam, quando muito, a uma admiração fria e algo hipócrita. Desde a tentativa infeliz dos classicistas franceses do século XVIII

---

58 Georges de Scudéry, 1601-1667.
*La mort de César* (1636); *Armintus* (1643).
Ch. Slerc: *Un matamore des lettres. La vie tragicomique de Georges de Scudéry*. Paris, 1929.

59 A importância de Sêneca na evolução da tragédia clássica foi acentuada por G. Lanson: *Esquisse d'une histoire de la tragédie française*. 2.ª ed. Paris, 1927.

de impor Corneille e Racine como modelos a todo o mundo, a resistência tornou-se cada vez mais forte. Quanto a Racine, existe ainda a possibilidade de se preferir sua poesia à sua dramaturgia. Quanto a Corneille, porém, que é só dramaturgo, essa possibilidade desaparece. Pierre Corneille[60] é para os estrangeiros o "clássico" que os críticos franceses apresentam; isto é, não seria um verdadeiro clássico. Mas será isso um defeito? Na verdade, Corneille é maior do que o seu classicismo.

As comédias de Corneille – *La Galerie du Palais*, *La Place Royale*, *Le Menteur* – são pouco cômicas; já foram chamadas de "dramas burgue-

---

60 Pierre Corneille, 1606-1684.

*Mélite* (1629); *La veuve* (1633); *La Galerie du Palais* (1633); *La Place Royale* (1634); *Médée* (1635); *L'illusion comique* (1636); *Le Cid* (1636); *Horace* (1640); *Cinna* (1640); *Polyeucte martyr* (1643); Le *Menteur* (1643); *La mort de Pompée* (1643); *Rodogune princesse des Parthes* (1644); *Théodore vierge et martyre* (1645); *Héraclius empereur d'Orient* (1646); *Don Sanche d'Aragon* (1650); *Nicomède* (1651); *Pertharite roi des Lombards* (1652); *Oedipe* (1659); *La Toison d'or* (1660); *Sertorius* (1662); *Sophonisbe* (1663); *Othon* (1664); *Agésilas* (1666); *Attila roi des Huns* (1667); *Psyché* (com Molière e Quinault) (1671); *Pulchérie* (1672); *Suréna général des Parthes* (1674).

*L'Imitation de Jésus-Christ* (trad. em versos – 1651-1656); *Trois Discours* (1660); etc.

Edições completas por M. Marty-Laveaux, 12 vols., Paris, 1862/1868, e por P. Lièvre e R. Cillois, Paris, 1934.

G. Lanson: *Corneille*. Paris, 1898.

P. Desjardins: *La méthode des classiques français, Corneille, Poussin, Pascal*. Paris, 1904.

C. Steinweg: *Corneille. Kompositionsstudien*. Halle, 1905.

A. Dorchain: *Pierre Corneille*. Paris, 1918.

L. M. Riddle: *The Genesis and Sources of Corneilles Tragedies, from Médée to Pertharite*. Baltimore, 1926.

B. Croce: *Ariosto, Shakespeare e Corneille*. 2.ª ed. Bari, 1929.

V. Klemperer: *Pierre Corneile*. Muenchen, 1933.

J. Schlumberger: *Plaisir à Corneille*. Paris, 1936.

V. Vedel: *Corneille et son temps*. (Trad. do original dinamarquês: *Corneille og hans samtid*. Kjoebenhavn, 1927.)

J. Schlumberger: "Corneille". (In: *Tableau de la littérature française, de Corneille à Chénier.* Paris, 1939.)

O. Nadal: *Le sentiment de l'amour dans l'oeuvre de Pierre Corneille*. Paris, 1948.

G. Couton: *Le vieillesse de Corneille*. Paris, 1949.

G. Couton: *Réalisme de Corneille*. Clermont-Ferrand, 1953.

ses", e o adjetivo é sobretudo importante nessa definição. Corneille é um burguês de Rouen, e nunca perdeu os hábitos do provinciano um tanto extraviado na Corte. O ambiente da capital deslumbrou-o. Nas comédias, fez a tentativa de desembaraçar-se, reduzindo o novo ambiente a dimensões cômicas. Nas tragédias, tentou engrandecer-se a si mesmo, até à altura dos reis e príncipes de que a realidade e a sua imaginação povoaram esse grande mundo. O seu mestre na realização desses instintos dramatúrgicos não foi outro grande dramaturgo, mas o seu professor de Retórica no colégio dos jesuítas em Rouen. Na aula de Retórica aprendeu Corneille o que para o futuro as teorias estéticas lhe confirmaram: que só grandes caracteres e acontecimentos extraordinários merecem memória perpétua; e de grandes caracteres e acontecimentos extraordinários estava cheia a sua alma de burguês provinciano, tímido e sonhador. Como dramaturgo, Corneille não fez outra coisa senão exteriorizar seu deslumbramento íntimo. Mas não sucumbiu: impondo-se aquela severa disciplina moral que também aprendera na casa paterna e no colégio, baniu do palco a série infinita de acontecimentos exteriores e violentos, assim como os apresentavam os seus primeiros modelos, as peças espanholas. Introspectivo, Corneille reduziu os acontecimentos exteriores a um mínimo, deslocando o interesse dramático para o foro íntimo das suas personagens; criou um teatro de conflitos psicológicos, invisíveis. O importante no *Cid*, em *Horace*, em *Cinna*, em *Polyeucte*, não é o duelo, a luta fratricida, a conspiração, o martírio, mas o conflito entre amor e honra, no *Cid*; o conflito entre patriotismo e amor, em *Horace*; o conflito entre necessidade política e generosidade humana, em *Cinna*; o conflito entre paganismo e cristianismo, em *Polyeucte*. Assim, Corneille criou a simplicidade característica do teatro clássico, a tragédia psicológica dos franceses. O mundo exterior começa a ter importância cada vez menor. Os heróis das peças espanholas ainda são escravos da Providência, do Destino, de fatos complicados e inextrincáveis que se emaranham cada vez mais até o fim trágico; os heróis de Corneille chegam a ser donos dos acontecimentos, forjam os seus próprios destinos; no dizer de Auguste: "Je suis maître de moi..."

Brunetière, Faguet, Lanson, todos quantos escreveram compreensivamente sobre Corneille, protestaram contra o equívoco de interpretar aquelas grandes situações dramáticas como conflitos entre a vontade apai-

xonada e o dever moral. Na verdade, o conflito é entre paixões diferentes – Corneille é contemporâneo de Descartes, que escreveu o *Traité des passions* – e o dramaturgo distingue razoavelmente paixões mais nobres e paixões mais baixas, segundo o método da apreciação dos méritos relativos que ele aprendera nos casuístas jesuíticos. O conflito não se dá entre vontade e dever, mas entre vontade e vontade, e a história íntima das suas personagens é uma série de esforços difíceis e dolorosos até conseguirem superar as complicações exteriores e tornar-se senhores do próprio destino. Rodrigue, Auguste, Héraclius, Nicomède, Sertorius – a série imponente de heróis cornelianos – criam os seus próprios destinos; e acontece que com isso fazem história. Os contemporâneos de Corneille não se cansaram de elogiar a profunda verdade dos seus panoramas históricos; e Saint-Évremond chamou-lhe "grande historiador". A opinião surpreendeu-nos; a retórica um pouco monótona em todas as peças, a linguagem sempre igual dos gregos e romanos, espanhóis, bizantinos e hunos de Corneille, correspondem bem à roupagem sempre igual – elmo, couraça, botina – com que todas aquelas personagens aparecem no palco, correspondem ao palácio sempre igual que constitui o fundo de todas as cenas. É um anacronismo perpétuo. Na verdade, porém, retórica, roupagem, palácio, desempenham apenas a função da "compositio loci", nos *Exercitia* jesuíticos: preparação exterior do teatro de acontecimentos de significação universal e permanente, mas invisíveis. A História de Corneille é História ideal, repetindo-se em todos os tempos: teatro dos conflitos entre grandes vontades e paixões políticas. Por isso os contemporâneos o apreciavam tanto: eles, os heróis e combatentes das paixões, conspirações e lutas da Fronde, viram-se representados, a si mesmos, no nível ideal da história romana; porque a história de Roma era considerada, desde Maquiavel, como a história ideal, modelar, do gênero humano. A famosa "virtude" romana serviu de "desculpa", ou antes, de pretexto, ao teatro das paixões desenfreadas – nas ruas de Paris e nos seus palcos – e o ambiente heróico serviu de sentido moral exigido pela dramaturgia aristotélica dos jesuítas. Os romanos de Corneille, sempre falando em pátria, dever, bravura, generosidade e renúncia, são co-responsáveis pelo equívoco moralista em torno do teatro corneliano. São os tipos algo triviais dos exercícios de eloqüência na aula de Retórica do colégio jesuítico. Exibem virtudes que se aprendem nos livros antigos e

Corneille acredita realmente que a virtude se aprende; se não acreditasse, o dramaturgo não teria sido aluno dos jesuítas, leitor assíduo de Sêneca e discípulo do estóico cristão Balzac. Além da "virtude antiga", só existe um caminho extraordinário de purificação das paixões, fechado aos pagãos romanos, mas abertos a nós outros: o caminho da conversão. Já por isso – se não houvesse outros motivos – a conversão em *Polyeucte* não pode ser igualada às conversões repentinas dos jansenistas; é antes educação da vontade humana pela intervenção irresistível da Graça divina, e essa noção da irresistibilidade encontra apoio na teologia dos jesuítas.

O elemento mais "clássico" em Corneille é a economia com que usa os recursos do teatro: dentro das linhas simples da composição dramatúrgica e da arquitetura rigorosamente simétrica das cenas e atos, as personagens mostram-se transparentes, perfeitamente caracterizadas pela ação e pelo verso. A língua de Corneille é pouco sugestiva, pouco poética; é expressão direta das situações dramáticas. É sentenciosa apenas para condenar no mínimo de palavras o resultado do conflito psicológico. Então nascem os famosos "mots" citáveis e sempre citados: o "Moi, dis-je, et c'est assez", de Medée; o "Rodrigue, as-tu du coeur", de Don Diègue; o "Qu'il mourut!", do velho Horace; o "Soyons amis, Cinna!", de Auguste; o "Je vois, je sais, je crois", de Pauline; o "Rome n'est plus dans Rome, elle est toue où je suis", de Sertorius. Eis a grande e nobre eloqüência de Corneille, epigramática e estóica como a do seu poeta preferido, Lucano. Essa eloqüência é responsável pelo equívoco que La Bruyère formulou e todos, depois, repetiram: "Celui-là peint les hommes comme ils devraient être." É verdade que Corneille não pinta os homens como são; mas tampouco como deveriam ser, e sim como gostavam e gostariam de ser. Corneille, segundo a expressão de Schlumberger, é o realista dos sonhos heróicos de todas as almas humanas. Estes sonhos também lhe vivificam as melhores comédias. Dorante, o mentiroso, em *Le Menteur*, pretende menos mistificar os outros do que viver mesmo em ilusões de grandeza. Em *L'Illusion comique*, estes sonhos e ilusões são desmascarados, por um golpe de cena, como façanhas de um pobre ator que imita no palco os gestos dos grandes. Brunetière definiu a tragédia de Corneille como "comédie jouée par des rois". Schlumberger chama Corneille "gênio cômico que falhou à sua vocação". É um exagero espirituoso. Mas esclarece o segredo íntimo de

Corneille, que ficou impenetrável durante séculos; é uma revelação como aquela que o próprio dramaturgo definiu em um dos seus versos mais memoráveis:

"...cette obscure clarté qui tombe des étoiles."

"Obscure clarté" – reconhecemos nessa expressão um dos traços mais característico da pintura barroca. E a revelação do heroísmo como ilusão é idéia tão tipicamente barroca, que daí se origina uma interpretação nova de Corneille, até agora apenas esboçada[61]. As comédias de desilusão de Corneille desmentir-lhe-iam as tragédias, se a antítese não fosse intencional. Segundo o aristotelismo dos teóricos italianos, a arte se justifica como mera ficção, jogo da imaginação, mas sempre com conclusões morais; e *L'Illusion comique* e *Le Menteur* – "engaño" e "desengaño" – representam esta teoria no palco: a mentira e a ilusão, depois de haverem divertido o espectador, dizem-lhe a verdade, duras verdades de lição moral. As tragédias de Corneille já foram definidas como versões dramáticas dos romances heróico-galantes com as suas complicações psicológicas de amor e bravura, de inverossimilhança extrema. Colocados no palco, tais romances dariam comédias de "illusion comique", representadas por "menteurs". A inegável inverossimilhança nas tragédias de Corneille é, porém, de outra espécie, pela intervenção da consciência histórico-política do dramaturgo. O heroísmo pode ser ilusório; mas a conclusão moral tem de ser real e séria. O juiz, na tragédia corneliana, não é a sociedade, mas a História. O próprio Corneille diz, no primeiro dos seus *Trois discours*: "Les grands sujets qui remuent fortement les passions, et en opposent l'impétuosité aux lois du devoir ou aux tendresses du sang, doivent toujours aller au dela du vraisemblabe." Mas teria o dramaturgo autorização para inventar e representar coisas "au dela du vraisemblabe?" Não seriam, então, inverossímeis como as invenções gratuitas do "menteur" Dorante? Os contemporâneos aristocráticos o consideram autorizado para tanto porque nas lutas da Fronde se digladiaram realmente paixões e generosidades comparáveis às do *Cid*, de *Horace* e *Cinna*. Corneille, o burguês, é mais modesto e, ao mesmo tempo, mais exigente; mais modesto porque não se acredita autorizado a inventar

61 V. Klemperer: *Idealistische Philologie*. I. Muenchen, 1927.

enredos trágicos; e mais exigente porque não pretende representar os acontecimentos da história contemporânea, idealizando-os, nem da história francesa, da inglesa ou outra qualquer, e sim os acontecimentos da história ideal, "eterna" que é a história greco-romana. "Il ne serait pas permis toutefois d'inventer ces exemples"; mas: "L'Histoire la doit, et la représentation de ces grands crimes ne trouve point d'incrédules." Todo o teatro barroco precisa do enredo histórico para justificar-se perante Deus e os homens. Os dramaturgos jesuíticos trataram todos os assuntos históricos possíveis – greco-romanos, profanos e sacros, medievais, contemporâneos; e os enredos de Corneille já se encontram todos no repertório dos jesuítas. A preferência que o dramaturgo francês deu aos assuntos da história romana não é suficientemente explicada pela leitura assídua dos *Entretiens sur les Romains*, de Balzac. A história romana era considerada, desde Maquiavel, como história ideal, modelar, de todas as nações, e não é por acaso que o nome do grande italiano aparece nesta altura. Brunetière já observou que se encontram em Corneille, ao lado das frases de heroísmo e generosidade, versos como

> "Tous ces crimes d'État qu'on fait pour la couronne,
> Le ciel nous en absolut alors qu'il nous la donne"

– que poderiam figurar nas meditações políticas daquele contemporâneo de Corneille que era o Père Joseph. Corneille é mais explícito no prefácio de *Othon*; "Ce sont intrigues de cabinet qui se détruisent les unes les autres". Sobretudo as peças da velhice de Corneille – *Sertorius*, *Othon*, *Agésilas*, *Suréna*, e, já antes, *Cinna* e *Nicomède* – apresentam um quadro completo da política barroca, com os seus tiranos, secretários, ministros diabólicos e mártires estóicos; do tirano-mártir não há exemplo mais magnífico, em todo o teatro barroco, do que o imperador Auguste, em *Cinna*. A conversão do romano à generosidade tampouco é uma mortificação da vontade como a conversão, em *Polyeucte*; ao contrário, são triunfos da vontade sobre as paixões, que nos impedem de agir com independência. O mecanismo dramático das peças de Corneille representa, no palco, a transformação da vontade desordenada em vontade dirigida, conforme os preceitos morais dos seus mestres, os jesuítas. *Polyeucte*, longe de defender o dogma jansenista, exprime antes a doutrina molinista dos jesuítas a respeito do livre-

arbítrio; mas não é suficiente a conclusão de que o livre-arbítrio reina no teatro corneliano como lei absoluta. Na verdade, o livre-arbítrio é o grande problema de Corneille, como é o de Calderón. Quanto aos pagãos romanos, basta-lhes como resultado a impassibilidade estóica; e esse estoicismo, aprendido em Sêneca, é bem barroco. Em *Polyeucte*, tal resultado teria sido insuficiente; devia intervir a Graça irresistível da conservação. Existe outra conversão, superior, aquela que Calderón apresentou em *La vida es sueño*, e que se baseia no reconhecimento da vaidade ilusória deste mundo; Corneille, "gênio cômico", chegou ao mesmo resultado em *L'Illusion comique*, que é algo como um "pequeño teatro del mundo".

Uma das diferenças exteriores, porém mais evidentes entre o teatro calderoniano e o teatro corneliano, é constituída pelas chamadas regras aristotélicas – as três unidades de lugar, tempo e ação – que Corneille observou, embora algo contra vontade. Sendo o seu teatro de mentalidade barroca, Corneille não precisava das normas aristotélicas para chegar ao resultado moral que a Contra-Reforma lhe prescreveu; mal podia utilizar para esse fim as regras tal como lhe foram propostas pelos teóricos franceses, interpretadas mecanicamente, como meros expedientes da composição dramatúrgica. O maior serviço que a regra das três unidades prestou a Corneille foi a realização da verossimilhança dos seus enredos históricos, em conflito permanente com a vontade de apresentar tragédias "au delá du vraisemblabe". O resultado desse conflito foram, porém, os assuntos cada vez mais complicados, dos quais *Rodogune* é o exemplo mais famoso, injustamente atacado por muitos críticos estrangeiros como se fosse o modelo do teatro clássico francês. *Rodogune* é tão complicada porque os assuntos romanescos à maneira espanhola se condensaram em excesso dentro da rígida forma "aristotélica". Na verdade, o "classicismo" constitui, na carreira teatral de Corneille, apenas uma fase: a segunda. A primeira fase é semi-senequiana (*Médée*) ou semi-espanhola (*Le Cid*). A segunda fase é a "clássica": a de *Horace*, *Cinna*, *Polyeucte*, *La Mort de Pompée*. Na terceira fase, parece Corneille voltar aos modelos espanhóis. Mas será que *Héraclius* se baseia em *En esta vida todo es verdad y todo es mentira*, de Calderón, ou *Théodore* em *Los dos amantes del cielo*? Não existem provas suficientes de haver Corneille conhecido esses dramas espanhóis. Contudo, o encontro casual seria mais significativo do que a imitação. A dramaturgia de Corneille tendeu

naturalmente para a forma calderoniana. Daí a crítica francesa "ortodoxa" não gostar muito das peças de velhice de Corneille, nem sequer de obras-primas como *Sertorius* e *Suréna*. Censurou-se, nelas, a comicidade involuntária de certas cenas trágicas. Mas os críticos esqueceram que Corneille já tinha introduzido, muito deliberadamente, o elemento cômico naquela tragédia superior que é *Nicomède*. As últimas peças de Corneille são mesmo melodramas de tipo calderoniano. O dramaturgo francês libertou-se, enfim, de toda a "vraisemblance", adotando os recursos cênicos da ópera. Uma "pièce à machines" como *La Toison d'Or*, uma "tragédie-ballet" como *Psyché* têm toda a semelhança possível com as últimas peças mitológicas de Calderón. Corneille é, ao lado de Pascal, o representante mais autêntico da tendência barroca dentro do classicismo francês.

No teatro francês do século XVII essa tendência aparece clara em Thomas Corneille e, já antes dele, em Rotrou[62]. Teria sido um grande dramaturgo, se tivesse a severa disciplina de Corneille. As suas primeiras peças são plautinas, através de modelos italianos. Intervém, depois, a imitação de Sêneca, em *Hercule mourant*. O resultado foi a mistura dos elementos cômicos e trágicos – pela qual Rotrou, como único dramaturgo francês da época, se aproxima dos dramaturgos ingleses. Reunindo grande poder de imaginação cênica e considerável eficiência no verso dramático, Rotrou supera nessas tragicomédias os seus modelos espanhóis: a *Laura perseguida*, de Lope de Vega, em *Laure persécutée*; o *Don Bernardo de Cabrera*, de Mira de Amescua, em *Don Bernard de Carbrère*. Rotrou teria sido capaz de retomar a direção abandonada depois de Hardy, isto é, reconduzir o teatro francês às suas bases populares; o gosto pelas peças de Lope de Vega é significativo. Mas o Barroco classicizado foi, afinal, mais forte. *Saint-Genest*, a tragédia do ator que faz o papel de mártir cristão, se converte no próprio palco e sofre o

---

62 Jean Rotrou, 1609-1650.
*Les Ménèchmes* (1631); *Hercule mourant* (1634); *Les deux sosies* (1636); *Laure persécutée* (1637); *Les captifs* (1638); *La soeur* (1645); *Saint-Genest* (1646); *Vencelas* (1647); *Don Bernard de Cabrère* (1648); *Cosroès* (1650); *Bélisaire* (1650).
L. Person: *Histoire du véritable Saint Genest de Rotrou*. Paris, 1882.
L. Person: *Histoire de "Venceslas" de Rotrou*. Paris, 1882.
L. Curnier: *Études sur Jean Rotrou*. Paris, 1885.

martírio, é uma magnífica tragédia barroca, digna de figurar entre *Lo fingido verdadero*, de Lope de Vega, e *The Roman Actor*, de Massinger. *Venceslas* volta à maneira clássica da segunda fase de Corneille, de cuja última maneira se aproxima *Bélisaire*. Rotrou não conseguiu manter um rumo firme; o teatro francês perdeu com ele as possibilidades de uma síntese à moda espanhola. Em compensação, ficou aberto o caminho para a evolução da tragédia psicológica, de Coneille a Racine. Para tanto, bastou a eliminação completa do elemento romanesco e melodramático, que se refugiou no teatro dos grandes sucessos mundanos: o de Thomas Corneille[63]. A sua obra corresponde aos romances heróico-galantes de La Calprenède e da Scudéry; obteve os mesmos êxitos ruidosos; *Timocrate* foi a peça mais representada do século. *Stilicon* é uma tragédia política, nos moldes de seu irmão mais velho, e *Le comte d'Essex* tem algo de uma peça calderoniana; nessas tragédias, o papel da galanteria já revela a vizinhança de Racine. Contudo, Thomas Corneille não é o intermediário entre Pierre Corneille e Racine. O caminho da tragédia psicológica, de Corneille e Racine, não foi direto; interpõem-se mudanças radicais nas condições da criação dramática.

A vitória do absolutismo real sobre a Fronde, por Mazarin, e o estabelecimento da administração burguesa dos "intendants" e da economia mercantilista, por Luís XIV e Colbert, significam o fim da aristocracia de *panache* e da política "maquiavelística"; as últimas peças de Corneille foram rejeitadas pela crítica e pelo público. A política tornou-se prerrogativa do rei e dos seus ministros. A vida pacificou-se e "privatizou-se". Conflitos psicológicos de natureza privada, sobretudo os eróticos, tornam-se mais interessantes. Contudo, já não é possível resolver esses problemas pela vontade forte, como em Corneille: as paixões são menos violentas, porém mais complicadas, os sentimentos, mais delicados; e as possibilidades de solução, menos claras. Análise e auto-análise dos movimentos psicológicos intensificam-se, numa atmosfera de gabinete de estudo, *bou-*

---

63 Thomas Corneille, 1625-1709.
*Don Bertrand de Cigaral* (1653); *Le geôlier de soi-même* (1655); *Timocrate* (1656); *Stilicon* (1660); *Laodice* (1668); *La mort d'Hannibal* (1669); *Le comte d'Essex* (1678); etc.
G. Reynier: *Thomas Corneille, sa vie et son théâtre*. Paris, 1893.

*doir* ou confessionário, atmosfera "Clair-obscure". Uma saída dos conflitos íntimos é possivelmente a renúncia estóica do pessimista, como em La Rochefoucauld; outra é a renúncia ascética, de natureza religiosa, como em *La Princesse de Clèves*, de Madame de La Fayette. O cavalheiro barroco, a quem já é pouco útil a espada, transforma-se em "honnête homme"; a "précieuse", em dama. Em vez de se ler romances, consulta-se o confessor, seja ele jesuíta ou jansenista. Até uma dama da alta sociedade como Madame de Sévigné sofre de acessos ocasionais de religiosidade, e Madame de Maintenon é, no fim da vida, uma espécie de religiosa sem hábito. Na segunda metade do século XVII voltam a aparecer figuras religiosas da estirpe do grande "printemps mystique": Madame de La Vallière, que troca a corte pelo convento; Rance, que funda a congregação ascética de la Trappe; e a Mère de l'Incarnation. Mas a maneira de encarar os problemas místicos é diferente: a querela jansenista inspirou todas as espécies de sutilezas teológicas; a angústia da predestinação substituiu as alegrias da Graça; surge certo fatalismo que corresponde à submissão do súdito ao Estado todo-poderoso. Esse fatalismo é o elemento característico da nova psicologia; nele reside a diferença fundamental entre a tragédia psicológica de Corneille, de tipo romano, e a tragédia psicológica de tipo grego, de Racine.

Os intermediários entre os dois tipos são os "moralistes", na acepção francesa e literária da palavra: observadores do comportamento humano, do alheio e do próprio. Criam as "réflexions", "maximes", "portraits", "mémoires", a epistolografia, a autobiografia, o romance psicológico. Parte desses novos gêneros não têm outro nome senão o francês; é o ramo mais especificamente francês da literatura francesa[64].

O tipo antigo despede-se com o Cardeal de Retz[65], o grande chefe da revolução da Fronde contra Mazarin, conspirador consumado, diplomata e demagogo, misto de cardeal da Renascença italiana e de *bon-*

---

64 L.-A. Prévost-Parodol: *Études sur les moralistes français*. Paris, 1865.

65 Paul de Gondi, cardeal de Retz, 1614-1679.
*Mémoires* (1662/1677; publ. em 1717).
Edição por G. Mongrédien, 4 vols., Paris, 1935.
Ch. Normand: *Le cardinal de Retz*. Paris, 1896.
L. Battifol: *Biographie du cardinal de Retz*. Paris, 1929.

*vivant* da Renascença francesa, com algo de um maquiavelista barroco e algo de "précieux" do Hôtel de Rambouillet. É personagem de tragédia política, à maneira de Corneille, e de romance heróico-galante, à maneira da Scudéry. Mas nenhum desses personagens seria capaz de narrar como ele. As suas *Mémoires* falsificam intencionalmente a verdade histórica, menos para justificar os fatos injustificáveis do que para engrandecer a figura do memorialista vencido que não se arrepende de nada. A sua justificação é a inteligência, que se revela nos penetrantes retratos psicológicos de companheiros e adversários, na complicação dramática das intrigas, na descrição vivíssima do ambiente, na apreciação dos fatos e condensação epigramática das experiências, em aforismos de interesse permanente. O que lhe faltava na vida, falta-lhe também na literatura: o senso moral. Quando muito, admite francamente o elemento criminoso nos seus próprios atos; e essa franqueza aproxima-o de La Rochefoucauld.

La Rochefoucauld[66] também veio do ambiente da Fronde; mas o que para Retz foi o conteúdo da vida malograda, foi para La Rochefoucauld um engano romântico da mocidade, do qual, infelizmente, nunca se pôde restabelecer. A vida de La Rochefoucauld é, desde a idade madura, uma velhice prolongada, ocupada em descobrir nos outros os defeitos que lhe haviam causado o fracasso: "o amour-propre" e o "intérêt". Foi preciso ter analisado bem a própria vaidade para poder dizer dos outros: "Quelque bien qu'on nous dise de nous, on ne nous apprend rien de nouveau"; e ter reconhecido bem o próprio egoísmo para descobrir a verdade: "Nous avons tous assez de force pour supporter les maux d'autrui." É o pessimismo de um grão-senhor, preso na poltrona pela gota; na mocidade, foi *dupe* das suas vaidades e interesses, e agora só tem uma preocupação: "n'être pas dupe". Para esse fim, prefere supor sempre os piores motivos, nos outros

66 François, duc de La Rochefoucauld, 1613-1680.
*Réflexions ou Sentences et maximes morales* (1665).
Edição das *Maximes* por L. Martin-Chauffier, Paris, 1935.
C.-A. Saint-Beuve: *Causeries du Lundi*. Vol. XI.
R. Grandsaignes d'Hauterive: *Le pessimisme de La Rochefoucauld*. Paris, 1914.
E. Magne: *Le vrai visage de La Rochefoucauld*. Paris, 1923.
J. Schmidt: "Die Maximen von La Rochefoucauld". (In: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, LVII, 1933.)

e em si mesmo, e essa norma só raramente o engana. La Rochefoucauld é infeliz, porque sempre tem razão.

Contudo, a sua sabedoria não é tão exclusivamente racional, como se pensa. "L'esprit est toujours la dupe du coeur" é uma das suas máximas mais preciosas – inversão profana da epistemologia de Pascal. O muito "esprit" de La Rochefoucauld permite concluir ter ele um grande coração, se bem que não muito afetuoso. A sabedoria do Duque é menos o resultado da sua inteligência penetrante que do seu amargo ressentimento de herói frustrado. Não acredita em atos heróicos, nem em sentimentos nobres. O ressentimento envenenara-lhe a fé aristocrática, e desde então vê todos envenenados. "Nos vertus ne sont le plus souvent que des vices déguisés." Esta frase antitética é uma das maiores descobertas da psicologia moderna: o ressentimento como força motriz dos atos morais. Nietzsche levará toda a vida para confirmar a tese.

As *Maximes* repetem cem vezes, da maneira mais variada, a mesma tese psicológica: "Les vices entrent dans la composition des vertus comme les poisons entrent dans la composition des remèdes." Entre todas as frases de La Rochefoucauld, é esta uma das mais espirituosas, porém a menos sincera, porque o Duque só acredita em venenos, e não em remédios. O seu conceito da natureza humana é tão pessimista como o dos jansenistas: corrupção profunda, total. Mas o caso parece-lhe irremediável. Não existe Graça, nem resistível nem irresistível. La Rochefoucauld não é cristão. Da doutrina cristã, diziam os jansenistas, o Duque aceita apenas o pecado original, mas rejeita a salvação. É o anti-Pascal.

Parece dita a propósito La Rochefoucauld a máxima de Pascal: "Diseur de bons mots, mauvais caractère." Mau caráter não era, mas "diseur de bons mots", sim, e de ótimos "bons mots". Em coleção de aforismos transformou ele o romance da sua vida e o drama das suas experiências; e há mais de dois séculos que esses aforismos servem de "thèses" para o romance psicológico francês e para o drama chamado de *boulevard*: cada aforismo uma "thèse". São "concetti" de um "moraliste". La Rochefoucauld é o último dos "précieux", caçando a expressão mais densa, mais certa, mais brilhante; supera o preciosismo, tornando-se o maior aforista de todos os tempos, o clássico do gênero. Mas, em sentido absoluto, La Rochefoucauld não é um clássico. O seu pessimismo é o fruto derradeiro do "maquiavelis-

mo" lendário; um pouco de Antonio Pérez, outro conspirador malogrado; um pouco da fé de Maquiavel na permanência das qualidades, ou antes, dos defeitos humanos; um pouco do estoicismo de Quevedo; um pouco da arte de dizer de Gracián; e muita melancolia, melancolia barroca. "Le soleil ni la mort ne se peuvent regarder fixement." A sombra da morte cai sobre tudo quanto diz La Rochefoucauld, e o sentimento que o mantém vivo não é a esperança, e sim o desdém. Porque afinal La Rochefoucauld não acredita nem sequer na sua própria psicologia. "On donne de bons conseils, mais on n'inspire point de conduite." A compostura de grão-senhor é coisa que não se ensina a ninguém. La Rochefoucauld é o último grão-senhor da França antiga, antes do "roi bourgeois".

A primeira dama dessa França foi Madame de Sévigné[67]: inteligente e um pouco leviana, religiosa e alegre, culta e superficial, amável e espirituosa, tão espirituosa que nem uma citação, nem muitas citações, nem a transcrição de uma carta inteira, nem de várias ou de muitas cartas, poderia dar a mínima idéia do seu "esprit"; seria preciso citar todas as 1500 ou mais cartas que a Marquesa escreveu, as mais das vezes a sua filha, Madame de Grignan, que viveu na província, e para quem as cartas da mãe eram o jornal, vindo de Paris, com todas as notícias imagináveis – o "corpus" das cartas de Madame de Sévigné é a enciclopédia do século. A morte de Turenne e a introdução de uma nova moda feminina, o casamento da "Grande Mademoiselle" e o processo contra o ministro Fouquet, a execução da envenenadora Brinvilliers e um sermão de Bourdaloue, uma representação de Racine e uma temporada na estação de águas de Vichy, La Rochefoucauld discutindo com Madame de La Fayette e Boileau zombando de um jesuíta, a perseguição das religiosas de Port-Royal e o novo romance de Madame de Scudéry, o *lever* do rei e a opressão crudelíssima da revolta

---

67 Marie de Rabutin-Chantal, marquise de Sévigné, 1626-1696.
*Lettres* (primeiras edições, 1734-1754).
C.-A. Sainte-Beuve: *Portraits de femmes*. 1844. (Várias edições.)
E. Faguet: *Madame de Sévigné*. Paris, 1910.
A. Hallays: *Madame de Sévigné*. Paris, 1921.
C. Gazier: *Madame de Sévigné*. Paris, 1933.
A. Bailly: *Madame de Sévigné*. Paris, 1955.

dos camponeses na Bretanha, um *te-deum* pelas vitórias do Marechal de Luxembourg e uma excursão ao luar, nos arredores de Paris – tudo isso e muito mais se encontra nas cartas de Madame de Sévigné: a enciclopédia do século, embora só de uma classe da sociedade. O centro unificador dessa massa imensa de palavras espirituosas, maliciosas, sentimentais, elegantes e sinceras é a personalidade da Marquesa: grande dama e excelente mãe, "précieuse" e sabichona, e de uma naturalidade encantadora, gozadora da vida e cristã sincera, até devota, parisiense como ninguém, e, entre os escritores do classicismo francês, a única a sentir a natureza. O estilo de Madame de Sévigné é também assim, cintilando em mil facetas como o seu espírito. É necessário lê-la para ter idéia da escritora, talvez a mais completa da língua francesa. Nada lhe falta para grande dama; para grande dama do século XVII falta-lhe apenas o arrependimento e a penitência.

Outro tipo de grande dama e grande epistológrafa é Madame de Maintenon[68]. A esposa morganática de Luís XIV, conselheira de suas perseguições religiosas e derrotas políticas, tem fama de fanática sombria, empenhada em expiar a heresia de seu avô Agrippa D'Aubigné; o famoso educandário de Saint-Cyr, que ela fundou, não foi, porém, uma prisão de mocinhas. Fora ela esposa de Scarron, e dispunha de bastante espírito na conversa oral e epistolar; a sua grande paixão literária era Racine. E suas palavras, numa carta, com referência à educação em Saint-Cyr: "On doit moins songer à orner leur esprit qu'à former leur raison" – significam a derrota definitiva do Hôtel de Rambouillet pela razão de Descartes. Diretrizes do século diferentes entre si harmonizam-se tão perfeitamente no estilo sóbrio e na mentalidade clara das cartas de Madame de Maintenon que a propósito dela se pode falar, sem exagero, de espírito clássico; em comparação com Madame de Maintenon, a Sévigné parece uma princesa da Renascença. E daquele espírito clássico é característica uma religiosidade séria, que tem algo da arquitetura da igreja parisiense

---

68 Françoise d'Aubigné, marquise de Maintenon, 1635-1719.
*Lettres* (publ. 1752/1756).
Edição por M. Langlois, 12 vols., Paris, 1935/1939.
M. Langlois: *Madame de Maintenon*. Paris, 1932.
J. Cordelier: *Madame de Maintenon*. Paris, 1955.

de Val-de-Grâce e do templo, no palco, em que se representa *Athalie*: é a sombra do Barroco.

A epistolografia como revelação não intencional, conquanto literariamente elaborada, da personalidade, situa-se entre a psicologia dos "moralistes" e a confissão autobiográfica. Os homens escrevem memórias, para se justificarem ou se consolarem; as damas abrem-se ao confessor ou ao amante, a sua auto-análise é mais direta e particular, precisando, no entanto, de véus protetores contra a curiosidade indiscreta. Escolhem como proteção a alegoria, que já fora recurso freqüente do romance heróico-galante; e surge assim o romance psicológico. Com respeito à evolução de novo gênero, Bremond dá grande importância a *La vie du P. Charles de Condren* (1643) do padre Amelote, como primeiro exemplo de biografia psicológica. Será, porém, conveniente observar que o fenômeno do aparecimento desse gênero no século XVII não se limita à França, nem depende dos movimentos de introspecção mística. A introspecção é antes uma das formas do espírito barroco em geral; autobiografias, diários, cartas de confissão, particularmente femininas, aparecem em toda a parte, da Dinamarca até Portugal. Não existe documento mais pessoal que a autobiografia da condessa dinamarquesa Leonora Christina Ulfeldt[69], filha ilegítima de um rei e mulher de um traidor, presa sem culpa, durante 20 anos, num cárcere do Estado, e que abre a uma posteridade desconhecida a alma dolorosa e patética, a "Jammers minde" da vida malograda. O *pendant* mediterrâneo, confissão de outra mulher traída e presa, são as cartas atribuídas à "religieuse portugaise", Mariana Alcoforado[70], freira do convento de Nossa

69 Leónora Christina Grevinde Ulfeldt, 1621-1698.
*Den fangne Greffwinne Leónorae Christinae Jammers Minde* (publ. 1869).
A. Smith: *Leónora Christina Grevinde Ulfeldts Histoire*. 2 vols. Kjoebenhavn, 1879/1881.

70 Mariana Alcoforado, 1640-1723.
*Lettres portugaises* (1669).
Edições por E. Henriot, Paris, 1909, por M. Ribeiro, Lisboa, 1923, e por H. de Vibraye, Paris, 1933.
F. G. Green: "Who was the autor of the 'Lettres portugaises'". (In: *Modern Language Review*, abril de 1926.)
P. e J. Larat: "Les lettres d'une religieuse portugaise et la sensibilité française". (In: *Revue de Littérature Comparée*, 1928, IV.)

Senhora da Conceição, em Beja. A grande experiência da sua vida teria sido o encontro com o Conde de Saint-Léger, depois Marquês de Chamilly, um amor fulminante e rápido como um raio. Saint-Léger tornou-se, depois, marechal de França, lutou em todos os campos de batalha da Europa, casou com uma marquesa feia, e acabou gordo e inútil. A freira teria expiado suas culpas em cinqüenta anos de ascese. As cinco cartas ao amante – é duvidosa a autenticidade das sete cartas, acrescentadas depois – foram publicadas em tradução francesa, e constituem um dos problemas bibliográficos mais difíceis da literatura universal. Apesar da insistência de alguns autores portugueses, não pode haver dúvidas – depois das pesquisas de F. G. Green – que se trata de uma mistificação literária e de que as Cartas, escritas em francês, são mesmo obra da literatura francesa. Afirmam-se vestígios de influências das cartas de *Phèdre*, talvez já em *Bérénice*. Mais certa parece a influência no romance de Madame de La Fayette.

Madame de La Fayette[71] é grande dama como a Sévigné e natureza profunda como a Maintenon; o seu espírito é menos rico do que o da primeira, mais concentrado que o da outra, e seu estilo menos vivo e mais simples. Além disso, Madame de La Fayette é – o que nem a Sévigné nem a Maintenon foram – uma vocação literária. No seu caso, não se trata de cartas, circulando em cópias entre amigos e publicadas meio século após a morte da autora. Trata-se de romances. O gênero era considerado menos decente, e uma grande dama não lhe podia emprestar o nome. Madame de Scudéry publicara os seus romances com o nome do irmão; Madame de La Fayette escolheu o do seu amigo Segrais, poeta bucólico, último discípulo de D'Urfé. Os mesmos três nomes ocorrem a propósito de *Zayde*, o romance heróico-galante de Madame de La Fayette. No fundo, *La Princesse de Clèves* também é um romance heróico-galante; apenas, o heroísmo

71 Marie-Madeleine Pioche de La Vergne, comtesse de La Fayette, 1634-1693.
*Mademoiselle de Montpensier* (1662); *Zayde* (1670); *La Princesse de Clèves* (1678).
Edição da *Princesse de Clèves* por A. Cazes, Paris, 1934.
H. Taine: "Madame de La Fayette". (In: *Essais de critique et d'histoire*. 5.ª ed. Paris, 1887.)
H. Ashton: *Madame de La Fayette, sa vie et ses oeuvres*. Cambridge, 1922.
M. Turnell: "Madame de La Fayette and 'La Princesse de Clèves'". (In: *The Novel in France*. London, 1950.)

consiste na confissão da aventura galante e na renúncia: a princesa confessa ao marido a paixão pelo Duque de Nemours, e, responsabilizando-se pela morte do marido, torturado pelas suspeitas, prefere à união com o homem querido o convento. O preciosismo de palavras galantes é substituído pela análise sutil dos sentimentos, ciência psicológica que a Condessa de La Fayette aprendeu com seu amigo La Rochefoucauld. O teatro dos acontecimentos, dados como verdadeiros, teria sido, conforme alega a autora, a corte algo fantástica do rei Henrique II; na verdade, o ambiente não é o da Renascença, é o dos Frondeurs e das suas damas, das carmelitas e dos jansenistas de Madame Acarie e Madame de Sablé.

*La Princesse de Clèves* é o primeiro romance moderno da literatura francesa, e é – bem caracteristicamente – um romance psicológico. "Elle est vraie", dizia La Rochefoucauld sobre a sua amiga; e essa qualidade exclui a mentalidade romanesca e o estilo precioso da galanteria heróica. *La Princesse de Clèves* é o romance de um ambiente em que os aristocratas já escrevem cartas e livros em vez de envolverem-se em conspirações e duelos; de um ambiente em que o ócio culto permite a observação dos sentimentos e exige a expressão clara e concisa, emotiva mas reservada. Já não há aventuras senão do coração, e esse coração é aristocrático em outro sentido que não o *panache* dos Frondeurs. A sabedoria psicológica de Madame de La Fayette é comparável à de La Rochefoucauld; a análise é igualmente exata, mas as conclusões são diferentes. Madame de La Fayette, apesar de falar como no confessionário e indicar o caminho para o convento, não é cristã, porque é personalidade independente, obedecendo só aos imperativos do seu próprio coração; mas conhece uma "vertu", na composição da qual não entram os vícios, e essa virtude é herança da galanteria heróica: o sentimento de honra. A honra manda à princesa confessar tudo ao marido, a honra manda-lhe renunciar à união com o amante. Trata-se – com relação à personagem e à autora – de damas da grande aristocracia, heroínas do teatro de Corneille, mas sem grandes "mots", sem brilho retórico. Aristocracia do coração e honra do coração. Mas a honra não é um conceito da religião cristã. Em *La Princesse de Clèves* reina a atmosfera das discussões teológicas em torno da querela jansenista, dos diários íntimos, das correspondências com confessores; uma atmosfera algo sombria, de convento. Mas tudo isso aparece "secularizado": renúncia estóica, em vez de ascese cristã; amor da

própria integridade, em vez do amor de Deus. Madame de La Fayette "secularizou" a ciência de psicologia empírica que séculos de experiência no confessionário tinham ensinado aos observadores da alma humana; e essa "secularização da psicologia do confessionário" é a base do romance psicológico francês: do "abbé" Prévost e de Laclos, de Constant e Stendhal, de Gide e Mauriac. Com *La Princesse de Clèves*, o próprio termo *romance* muda de sentido: o que foi, até então, gênero algo suspeito de indecente, ameaçado pelos anátemas dos confessores, leitura proibida às *jeunes filles* e até aos *jeunes gens* em geral – torna-se gênero sério, capaz de fornecer matéria para *causeries* de salão, reflexões dos "moralistes" e meditações no próprio confessionário. Mais tarde, um novo ramo de profissão literária, a crítica, encontrará na discussão do novo gênero o maior campo das suas atividades. O gênero, do qual *La Princesse de Clèves* é o primeiro exemplo, será o mais poderoso da literatura francesa e, talvez, da literatura moderna em geral.

Mas, no século XVII, *La Princesse de Clèves*, como romance, é uma obra isolada. Historicamente é só compreensível como obra-gêmea de *Bérénice* e *Phèdre*, das tragédias de renúncia de Racine. O jansenismo subjugou a vontade heróica dos personagens de Corneille ao "Destino" da Predestinação. Essa Providência pode ser contrariada pelo Destino infernal das paixões; mas o homem permanece, em todo o caso, joguete entre essas duas forças, perdendo a autonomia da vontade, e esse fatalismo excluiria a tragédia, que precisa de indivíduos livres e responsáveis; se não fosse a solução da renúncia ascética: solução de madame de La Fayette e, em parte, de Racine. Só em parte, porque Racine não conseguiu livrar-se da forma "clássica" da tragédia, baseada no mecanismo corneliano de conflitos. A libertação parcial, alcançou-a o dramaturgo pelas modificações da teoria aristotélica, pela transformação do aristotelismo à maneira de Sêneca em aristotelismo pseudogrego.

"Enfin Malherbe vint": depois veio Balzac; depois veio Chapelain; depois vieram vários outros e, finalmente, Boileau. A tarefa "classicista" de domar o espírito barroco não era fácil, ao que parece; tinha que começar sempre de novo. O que torna perplexo o observador desse espetáculo é que não há evolução. Todos esses legisladores da estética clássica dizem mais ou menos a mesma coisa. A história da formação do

ideal clássico é de grande importância para a história da estética, mas parece de importância muito menor quanto à evolução da literatura[72]. O mais rigoroso dos teóricos aristotélicos, o "abbé" d'Aubignac[73], codificou as normas do teatro corneliano; mas a sua obra foi publicada quando já se iniciara a época de Racine. O próprio Boileau foi influenciado, como hoje se salienta, pelo jesuíta Bouhours[74]; mas ambos só puderam fixar teorias já realizadas por Molière e Racine. A influência das teorias na literatura é menor do que se pensa. A verdadeira importância dos teóricos do século XVII não é de ordem técnica, e sim de ordem moral; a sua tarefa é a justificação da causa literária.

A teoria aristotélica da literatura, e particularmente do teatro, começou na Itália, justificando a poesia, perante o tribunal da Contra-Reforma, como instrumento de ensino moral ou como divertimento inofensivo. É outro processo que não acaba. A polêmica contra o teatro é renovada na França dos oradores sacros e dos jansenistas. Pascal e Nicole, os oratorianos e Bossuet estão de acordo nesse ponto: são inimigos do teatro. Pouco adiantam as respostas dos dramaturgos atacados. A proposta de d'Aubignac no sentido de distinguir teatro bom e teatro nocivo, e combater este último pela censura, não resolve a questão, que é de ordem moral e literária ao mesmo tempo. Não é por acaso que as tentativas repetidas de aprofundar a teoria literária partem todas de pessoas de responsabilidade moral: um jesuíta ou um burguês grave com simpatias jansenistas. Mairet e Chapelain compreenderam as regras aristotélicas apenas como instrumentos de técnica literária; o problema foi a transformação das normas técnicas em diretrizes morais.

---

72 R. Bray: *La formation de la doctrine classique en France*. Paris, 1931.

73 François Hédelin, abbé d'Aubignac, 1604-1676.
*Pratique du théâtre* (escr. c. 1642/1645, publ. 1657).
Ch. Arnaud: *Les théories dramatiques du XVIIe siècle, étude sur la vie et les oeuvres de l'abbé d'Aubignac*. Paris, 1888.

74 Dominique Bouhours S. J., 1628-1702.
*Entretiens d'Ariste et d'Eugène* (1671).
S. Doucieux: *Un jésuite, homme de lettres du XVIIe siècle. Le P. Bouhours*. Paris, 1886.

Da personalidade literária e teoria poética de Boileau[75] dão os manuais, desde muito, uma exposição uniforme: homem de coragem moral, imbuído de espírito malicioso de burguês parisiense, inimigo crítico do preciosismo, da ênfase, da poesia burlesca, defensor de Racine e Moilière, teórico da "raison", da "vérité", da "nature", da imitação dos antigos, das regras aristotélicas, da moralidade nas letras; e, também, poeta satírico apreciável. Na verdade, não existe um Boileau só, mas vários Boileaus, e poucos são os escritores cuja reputação tenha mudado tanto durante os tempos que passaram. O século XVIII submeteu-se de bom grado à autoridade crítica de Boileau, e um Voltaire observava as "regras" com pontualidade muito maior do que os próprios amigos contemporâneos do crítico; mas as maiores homenagens foram prestadas, naquele século, ao poeta. Três gerações de "filósofos" deliciaram-se com a magra sátira anticlerical de *Le Lutrin*: as sátiras e epístolas eram consideradas obras-primas de finíssimo estilo horaciano; Pope, Parini e Holberg imitaram-nas. Durante um século inteiro, a França não conheceu outra poesia. Nos frontispícios das edições representava-se o busto de Boileau coroado de louros e rodeado de musas e ninfas, afugentando os fantasmas da ignorância e do obscurantismo. No período que medeia entre Rousseau e a Revolução de Julho, a glória de Boileau revela aspecto diferente. Já não se fala do poeta; o vento do pré-romantismo era forte demais para

---

75 Nicolas Boileau-Despréaux, 1636-1711. (Cf. "Pastorais, epopéias, epopéia heróicômica e romance picaresco", nota 42.)
"Satire I" (1660); "Satire VI, Les embarras de Paris" (1660); "Satire VII, Sur le genre satirique" (1663); "Satire II, Accord de la rime et de la raison" (1664); "Satire III, Le repas ridicule" (1665); "Satire V, Sur la noblesse" (1665); "Satire VIII, Sur l'homme" (1667) "Satire IX, A son espirit" (1667); "Art poetique" (1674); "Epître V, Se connaître soi-même" (1674); "Le Lutrin" (1674/1683); "Epître IX, Rien n'est béau que le vrai" (1675); "Epître VII, De l'utilité des enemis" (1677); "Epître VI, La campagne et la ville" (1677); "Satire X, Les femmes" (1693); "Epître XI, Le travail à mon jardinier" (1695); "Epître XII, L'amour de Dieu" (1695).
Edição completa por J. Bainville, 5 vols., Paris, 1928/1931.
G. Lanson: *Boileau*. Paris, 1892.
M. Hervier: *L'Art Poétique de Boileau*. Paris, 1938.
D. Mornet: *Nicolas Boileau*. Paris, 1941.
R. Bray: *Nicolas Boileau*. Paris, 1942.

se agüentar a leitura da poesia de Boileau depois de Rousseau e Chateaubriand. Mas os franceses continuam a ter em altíssimo apreço a teoria literária do mestre, e isso por um instinto de defesa nacional. Porque todas as outras nações européias deixaram de admirar e imitar o classicismo francês, contra o qual os Lessing e Schlegel, Barretti e Coleridge dirigiram os ataques mais veementes; e Boileau foi sempre a primeira vítima do desprezo deles. Depois de 1830, muda novamente a situação: agora, os próprios franceses responsabilizam Boileau pela enorme derrota literária da França no mundo, excluindo-o do número dos vivos entre os grandes mortos. Desde esse momento, Boileau já não existe para a literatura universal. Mas na França a querela não pode morrer: a condenação integral de Boileau implicaria a condenação do próprio classicismo e, com isso, da época mais importante da história literária francesa. Sainte-Beuve, que, como crítico do romantismo, contribuíra tanto para a desvalorização daquele escritor, depois recuou um pouco; reconheceu o papel histórico de Boileau, graças ao qual a França, e só ela entre todas as nações, não sucumbiu ao mau gosto barroco; e chegou a celebrar o fino artista do verso e inventor de rimas espirituosas. Esses dois conceitos reaparecem, algo modificados, em Brunetière. O crítico áspero odiava igualmente o naturalismo de Zola e o simbolismo de Baudelaire, que lhe pareciam reincarnações da poesia burlesca e do preciosismo do século XVII. Lutando contra eles, Brunetière julgava-se um Boileau redivivo, e não se cansou de recomendar as teorias do grande mestre do classicismo, campeão da "Raison", da "Nature" e da "Vérité". Chegou a celebrar a poética de Boileau como o verdadeiro naturalismo francês, e a descobrir-lhe na própria poesia um modelo desse "naturalismo clássico", sátira forte, mas moderada nas expressões, digna de sair nas páginas da *Revue des Deux Mondes*. Até a pouco conhecida duodécima epístola, "L'amour de Dieu", lhe pareceu o maior produto poético do jansenismo. Boileau teria sido, se não naturalista, pelo menos realista, o poeta da burguesia parisiense, esboçando quadros divertidos dos *Embarras de Paris*, zombando da aristocracia e do clero, antecipando-se a Candide no elogio do jardim francês; teria sido, quase, poeta para os republicanos moderados de 1900. Os esforços do neoclassicismo maurrassiano para revivificar a teoria literária de Boileau não foram muito vigorosos; ninguém pode hoje perdoar

a Boileau o crime de haver eliminado a memória de Ronsard, e justamente os membros mais jovens do grupo da *Action Française* descobriram o valor da poesia francesa barroca, que caíra em esquecimento por culpa de Boileau. O abbé Bremond disse a última palavra: *Art poétique* é a maior acumulação de lugares-comuns, preconceitos e equívocos críticos, mal versificados, que o mundo já viu; felizmente, a sua influência nos grandes escritores seus contemporâneos foi reduzida, de modo que nem a importância histórica de Boileau subsiste. Mas Bremond ainda revela certa admiração à "poesia menor" de Boileau, na qual descobre novas qualidades: pelo menos, a seus olhos, salva-se a sátira vulgar, mas vigorosa, quase medieval, contra "Les Femmes".

Mesmo assim, a poesia "moderada" de Boileau importa-nos pouco. Convém, no entanto, observar que as suas sátiras nem sempre eram moderadas. O que atraiu o austero antimodernista Brunetière foi uma qualidade de Boileau que não se harmoniza bem com o "realismo moderado": o pessimismo. No fundo da alma do classicista pedante existe esse elemento barroco, embora apenas esse. Seu "naturalismo" nada tem que ver com a análise cartesiana da realidade; é condenação jansenista da corrupção moral do mundo, e tal moralismo é a qualidade principal de Boileau; é no moralismo que reside a sua importância histórica.

Até o tempo de d'Aubignac, as "regras aristotélicas" são apenas instrumentos da técnica literária. Como tais, porém, não serviram para abrir novos rumos à arte dramática. O sistema dramatúrgico do teatro francês baseava-se na "tragédia da vontade", de Corneille, tragédia política e histórica, culminando em conflitos de paixões. Mas já não se apreciava Corneille. O seu tipo de tragédia era impossível num mundo que o absolutismo excluía da colaboração nos negócios públicos; em que a história política era substituída pela história psicológica das almas individuais; em que não se digladiavam paixões de vontades livres, mas em que paixões fatais, invencíveis e inelutáveis, lutavam contra a inelutável Predestinação jansenista. Para salvar a forma da tragédia clássica francesa, era preciso conferir um novo sentido moral às "regras aristotélicas", reconciliar a teoria aristotélica e a psicologia jansenista. Essa transformação foi iniciada pelo aristotélico Bouhours e terminada pelo jansenista Boileau.

Boileau voltou às origens italianas da teoria. Com efeito, as regras só se justificam como normas de compor e tornar verossímil uma ação que culmina na peripécia e leva, assim, à solução moral, à catarse. Esta, a purificação moral dos espectadores por meio do espetáculo, só é realizável se a unidade de ação concentra o interesse no conflito, que se revela pela peripécia; e se a unidade de tempo e lugar não garantissem a "verdade" da ação, os espectadores não se sentiriam feridos nas próprias almas, e se, em vez da purificação moral, houvesse apenas divertimento irresponsável. Em Boileau, as regras têm fundamento psicológico; a sua exigência de "nature" e "vérité" serve para fins morais. Assim, é possível desistir dos assuntos históricos e escolher assuntos mitológicos que apresentam a mesma "verdade" psicológica. Ou então, se se escolherem assuntos históricos para a tragédia, já não têm sentido político, contingente, mas sentido humano, universal. Em *Britannicus*, *Bérénice*, *Mithridate*, tragédia de monarcas e príncipes, já não se trata de decisões políticas, e sim de conflitos de família assim como na mitologia heróica. Mesmo tratando-se de histórias romanas, essas histórias não são "romanas" no sentido de Corneille. São antes "gregas", embora substituindo-se o mito grego pela psicologia cristã. O teatro de Racine, de fundo jansenista, apresenta aspecto grego.

Só resta afastar o equívoco de que tenha sido Boileau quem realizou essa transformação. A sua poética só é o sintoma da transformação realizada. A *Art poétique* saiu no ano em que morreu Molière; todas as peças "profanas" de Racine, com exceção de *Phèdre*, já estavam no palco. Boileau nem sequer compreendeu sempre a transformação da qual era ele o porta-voz teórico. O seu pessimismo satírico só gostava das "altas" comédias de Molière, que seriam, no entanto, ineficientes se não fosse aquela força cômica que nas farsas se manifesta; e Boileau condenava a farsa. Nem podemos afirmar com segurança se ele compreendeu bem a Racine. Só *Athalie* arrancou ao simpatizante do jansenismo um elogio incondicional, que diminuiu, ao mesmo tempo, o valor das tragédias precedentes; no resto, Boileau apreciou, no amigo, o poder de emocionar o público até às lágrimas. O público, porém, reagiu de maneira igual ante as imitações lamentáveis de Campistron e Padron. A prova do equívoco está em que Boileau nunca houve por bem mencionar o nome do único precursor notável de Racine: Tristan l'Hermite.

Tristan l'Hermite[76] pertence à geração anterior; os modelos espanhóis ou italianos que imitou, e o estilo retórico, revelam o contemporâneo, o rival de Corneille. Tristan parece até pertencer a uma época anterior a Corneille: escreveu sonetos "preciosos" e um romance autobiográfico, meio picaresco, meio burlesco, *Le page disgracié*. A tragédia *Mariamne* situa-se entre a *Marianna*, de Ludovico Dolci, e *El mayor monstruo los celos*, de Calderón. Os fatos essenciais, no entanto, são os trechos líricos, às vezes de beleza raciniana, e sobretudo a transformação do caso político em conflito psicológico. Neste sentido, Tristan é precursor de Racine.

Que Jean Racine[77] seja o maior poeta da literatura francesa, não o admitirão os partidários de Villon, nem os de Hugo, nem os de Baudelaire; e com razões mais ou menos suficientes. Mas Jean Racine é o poeta mais perfeito da língua francesa – esta afirmação pode contar com a quase una-

---

76 François, dit Tristan L'Hermite, 1601-1655.
*Mariamne* (1636); *La mort de Sénèque* (1644); *La mort de Crispe* (1645); etc.; – *Le page disgracié* (1643).
N. M. Bernardin: *Un précurseur de Racine. Tristan l'Hermite*. Paris, 1895.

77 Jean Racine, 1639-1699.
*La Thébaïde* (1664); *Alexandre* (1665); *Andromaque* (1667); *Les plaideurs* (1668); *Britannicus* (1669); *Bérénice* (1670); *Bajazet* (1672); *Mithridate* (1673); *Iphigénie en Aulide* (1674); *Phèdre* (1677); *Esther* (1689); *Athalie* (1691).
Edições por P. Mesnard, 8 vols., Paris, 1865/1873, e por G. Truc, 4 vols., Paris, 1922/1925.
H. Taine: "Racine". (In: *Nouveaux essais de critique et d'histoire*. Paris, 1865; 5.ª ed., 1887.)
G. Larroumet: *Racine*. Paris, 1898.
J. Lemaître: *Racine*. Paris, 1908.
L. Strachey: "Racine". (In: *Books and Characters*. London, 1922.)
G. Truc: *Jean Racine. L'oeuvre, l'artiste, l'homme et le temps*. Paris, 1926.
K. Vossler: *Racine*. Muenchen, 1926.
B. Croce: *Racine, Shakespeare e Corneille*. (Apêndice: "La poesia del Racine".) 2.ª ed. Bari, 1929.
H. Bremond: *Racine et Valéry*. Paris, 1930.
J. Giradoux: *Racine*. Paris, 1930.
Th. Maulnier: *Racine.* 2.ª ed. Paris, 1936.
D. Mornet: *Jean Racine*. Paris, 1944.
M. Turnell: *The Classical Moment. Studies in Corneille, Molière and Racine*. London, 1947.

nimidade dos críticos e leitores. A demonstração é menos fácil. "Perfeição" encerra um não-sei-quê de banalidades, de coisas triviais em versos perfeitos, e isto se sente sobretudo nas traduções, quando o sotaque estrangeiro estraga a música da língua. Os críticos estrangeiros manifestaram, com raras exceções, hostilidades contra Racine; mas os críticos franceses respondem, em geral, com generalizações brilhantes, que não são respostas. Voltaire chamou à *Iphigénie en Aulide* a maior obra do espírito humano, e o belo livro de Lemaître sobre Racine é, no fundo, uma série interminável de lugares-comuns elogiosos. Acerca de Racine já se disseram mais lugares-comuns do que acerca de qualquer outro grande poeta, e os manuais propõem o mais trivial de todos os lugares-comuns da crítica literária para provar a grandeza de Racine: a comparação com Corneille. "Celui-là peint les hommes comme ils devraient être, celui-ci peint tels qu'il sont", dizia-se; e desde então não se cansam de opor ao idealista Corneille o realista Racine; a poesia dramática de Corneille seria idealização das supostas "virtudes romanas", ao passo que Racine revela as almas com o realismo agudo de Eurípides. A crítica estrangeira sempre achou em Racine o contrário disso: os seus cortesãos e damas da corte de Luís XIV, vestidos "à la grecque", pareciam bastante idealizados, e esse costume é, afinal, mais romano do que grego, não romano como Tácito, mas romano como Virgílio; Racine seria, quando muito, um Virgílio teatral, um elegíaco suave e algo frívolo, um grande poeta menor. Não se pode negar um grão de verdade nas opiniões contraditórias, de ambos os lados da barricada. Racine precisa de uma interpretação dialética. O prêmio do esforço será, porventura, uma comparação mais justa entre Racine e Corneille.

Na opinião de um dos maiores inimigos de Racine, Hippolyte Taine, o dramaturgo teria sido o pintor naturalista da sua sociedade, da

---

E. Vinaver: *Racine et la poésie tragique*. Paris, 1951.

G. Brereton: *Jean Racine. A Critical Biography*. London, 1951.

R. C. Knight: *Racine et la Grèce*. Paris, 1952.

L. Sorrento: *L'opere poetica e la modernità di Racine*. Milano, 1952.

R. Picard: *La carrière de Jean Racine*. Paris, 1956.

L. Goldmann: *Le Dieu caché*. Paris, 1955.

R. Barthes: *Sur Racine*. Paris, 1963.

corte de Versalhes, das ambições vitoriosas ou frustradas dos cortesãos, dos desejos eróticos, criminosos ou recalcados; sociedade artificial e estreita como os caminhos entre as arvoretas chapotadas do parque de Versalhes. A gente de Versalhes teria concordado com o "naturalismo", com a semelhança do retrato; e foi isso o que se pretendeu dizer com "tels qu'ils sont": ele nos pinta como somos, com as nossas paixões e vícios. Mas isto é verdade, mais verdadeira do que pensava Taine. O chamado realismo de Racine é realismo psicológico, como o de Dostoievski; e não está, bem feitas as contas, tão longe da força brutal do grande russo. Quais são, afinal, os temas de Racine? Ciúmes criminosos (*Andromaque*), crimes de um tirano (*Britannicus*), sacrifício de uma inocente para fins políticos (*Iphigénie en Aulide*), incesto (*Phèdre*). Quase se pensa naquele outro poeta "puro" do palco: John Ford. As personagens principais de Racine são, as mais das vezes, mulheres: Hermione, Bérénice, Agripine, Roxane, Monique, Phèdre, Athalie – porque as mulheres são mais emotivas do que os homens, as suas paixões exprimem-se com gestos verbais mais vivos, de modo que se tornam melhor representáveis no palco. E seria isso idealização? Racine é há mais de dois séculos autor escolar; os professores lêem com os meninos as suas peças, comentando-as, e levam os alunos ao teatro para aprenderem a boa pronúncia, na declamação dos famosos monólogos. Mas Racine não é leitura infantil. É um poeta do lado noturno da alma, um poeta das paixões mórbidas e perversas; e todos os indícios biográficos revelam que era ele mesmo homem apaixonado e perverso, impondo-se apenas – penosamente – a compostura calma e mesurada que os seus versos serenos e musicais sugerem em meio às tempestades psíquicas. Nessa disciplina humana e poética reside o classicismo de Racine; realizou, como nenhum outro poeta da literatura universal, o ideal clássico, definido por Gide na maneira seguinte: "L'oeuvre classique ne sera forte et belle qu'en raison de son romantisme dompté. Un grand artiste n'a qu'un souci: devenir le plus humain possible – disons mieux: devenir banal." Racine parece banal, porque a sua poesia dá a fórmula mais geral, mais humana das emoções humanas.

Taine – para citá-lo mais uma vez – definiu esse classicismo de maneira diversa: como "idéal du beau dire", como espírito cartesiano de abstração. Racine teria sacrificado a verdade à harmonia musical do seu

verso, e o seu espírito lógico só deixaria subsistir a sombra pálida da verdadeira tragédia grega. Com efeito, Racine não é grego. Ter-se-ia malogrado se houvesse aspirado a isso. É grande poeta francês, e do seu século. Mas a harmonia do seu verso não resulta de preciosismo estilístico, e sim da melancolia elegíaca do poeta, virgiliana, se quiserem – bem entendido, então, que Virgílio é um dos maiores poetas de todos os tempos. E a poesia elegíaca de Racine não tem nada, ou tem pouco, do sentimento de decadência, da "consumação dos tempos", do poeta romano; é antes a melancolia que subsiste após a subjugação dos instintos pela mais rigorosa autodisciplina. Não basta salientar o cristianismo, o jansenismo de Racine. É necessário lembrar que esse aluno das "petites écoles" de Port-Royal lançou mais tarde os panfletos e epigramas mais mordazes contra os seus mestres; que todos os seus instintos se revoltaram contra a moral cristã; e que um desses instintos era a malícia: *Les plaideurs* são uma das comédias mais cômicas do teatro francês. Racine passou apenas por Port-Royal; e quando, enfim, voltou a esse lar espiritual da sua mocidade, deixou a literatura. O jansenismo era o instrumento de disciplina das suas angústias pascalinas, e o resultado é tão "clássico" – ou tão pouco cristão – que o poeta parece o mais grego dos poetas modernos: já foi chamado o Sófocles francês.

Síntese do jansenismo e da Grécia, eis a fórmula que se propõe para definir Racine. Mais mistura do que síntese, e da qual nunca nasceria um Sófocles. É preciso entender a significação do vocábulo Grécia. Sófocles não é a Grécia. Há várias Grécias, e, historicamente, o maior feito de Racine é ter descoberto essa diferença. Desde Trissino e Garnier até Racine, a tragédia classicista (e as suas sínteses com o teatro popular, na Espanha e na Inglaterra) só conheceu uma alternativa: o modelo grego de Sófocles ou o modelo romano de Sêneca. Racine descobriu outra Grécia: a de Eurípides, que é o seu modelo imediato em *Adromaque*, *Iphigénie en Aulide* e *Phèdre*; a Grécia do mito em decomposição pela psicologia, assim como o jansenismo de Racine, estava sendo devorada pelo seu subconsciente; assim como o cristianismo do século XVII estava sendo minado pelo moralismo leigo. No sentido euripidiano, é Racine um grego autêntico e, ao mesmo tempo, um poeta moderno. Eis porque a sua *Iphigénie en Aulide* é geralmente reconhecida como mais autenticamente grega do que a *Iphigenie auf Tauris*, suavemente cristã, de Goethe. Racine foi o único dra-

maturgo moderno que conseguiu criar uma tragédia comparável à grega, mitológica e, contudo, já não mitológica – assim como nos convém, a nós que já não acreditamos no mito. Neste sentido especial – porque a tragédia mitológica é a mais permanente de todas – é Racine o maior dramaturgo dos tempos modernos, maior até que Shakespeare.

Afirmá-lo parece blasfêmia e heresia das piores. O capítulo das comparações entre Shakespeare e Racine é um dos mais tristes nos anais da literatura comparada e da crítica literária. As tentativas de naturalizar Shakespeare na França levaram o raciniano apaixonado Voltaire às injúrias mais violentas contra o grande inglês; e os estrangeiros responderam-lhe de modo igual: desde Lessing e os irmãos Schlegel, desde Hazlitt e De Quincey, Racine é considerado pela opinião alemã e inglesa como poeta menor, dramaturgo ineficiente, péssimo modelo. Quando muito, admitem alguma poesia em Racine, mas de significação meramente nacional, e não de ordem universal. Compará-lo a Shakespeare – seria impossível.

Realmente, é impossível. Não pela diferença dos valores, mas das convenções teatrais a que os dois dramaturgos se submeteram. Conhecemos hoje melhor a relação entre as particularidades dramatúrgicas de Shakespeare e as convenções que regiam o teatro elisabetano em geral; a conclusão inevitável é que as convenções do teatro shakespeariano não podem vigorar para os dramaturgos de todos os tempos, e as convenções diferentes do teatro raciniano têm a mesma relativa razão de ser. O teatro inglês é de tipo novelístico; daí a liberdade de lugar e tempo, a relativa incoerência da ação, a variedade dos episódios, a mistura dos elementos trágico e cômico. Se Shakespeare voltasse a nascer no século XX, não seria dramaturgo; seria um Dostoievski ou um Joyce. Só poderia exprimir-se livremente no romance, porque a verdade é que o tipo raciniano do teatro venceu: já não nos serviços das três unidades aristotélicas, mas os dramaturgos modernos gozam de menos liberdade de lugar e tempo do que Shakespeare, e a unidade da ação é hoje restabelecida. Dostoievski, o grande psicólogo – admirador apaixonado de Racine, aliás – não teria sido romancista no século XVII; seria um Racine. Servir-se-ia, como Racine, das unidades de tempo, lugar e ação para condensar as suas investigações psicológicas em tragédias de grandes crises morais, como *Crime e Castigo* e *Phèdre*.

A lógica rigorosa e algo esquemática das composições de Racine é a lógica das convulsões do coração, em desenvolvimento rápido e desfecho trágico. Na "singleness of purpose", como diz Strachey, revelam-se melhor as almas. Essas tragédias condensadas e concentradas não suportam digressões episódicas nem intervenções humorísticas. A Racine só importam os acontecimentos íntimos, na alma das personagens. Por isso, todas as suas tragédias se passam na mesma "sala de um palácio", sem pormenores descritivos; mas Strachey, para citá-lo uma vez mais, observou bem que a pálida e quase pobre linguagem de Racine (afirmam que o seu vocabulário consiste em 500 palavras) sabe sugerir tão fortes impressões como a opulenta música verbal de Shakespeare. A impressão da calma noturna em

> "Mais tout dort, et l'armée, et les vents, et Neptune"

reside inteiramente na música misteriosa da composição das palavras mais comuns. A muitos o estilo de Racine se afigura pálido, trivial, prosaico; "il rase la prose", dizia Sainte-Beuve; mas o próprio Racine nos fornece a melhor definição do seu estilo:

> "Belle, sans ornements, dans le simples appareil
> D'une beauté…"

Essa "prosa" seria conseqüência do uso da língua como instrumento da análise psicológica; e Racine é, com efeito, um moralista que pode rivalizar com La Rochefoucauld:

> "Ainsi que la vertu le crime e sés degrés."

A verdadeira razão daquela "clarté" prosaica é, porém, a autodisciplina rigorosa do poeta, ou, como disseram os jansenistas, a subordinação da "sensibilité" ao "jugement". A mesma subordinação permanente é, aliás, a raiz do grande talento cômico de Racine; o seu "jugement" triunfa sobre a "sensibilité", e, quando não se trata do seu próprio caso, então sabe rir, como em *Les Plaideurs*, rir dos outros com a crueldade das personagens trágicas mais violentas.

"Poeta cômico", assim chamou Schlumberger a Racine; e explicou: poeta de conflitos íntimos e familiares sem responsabilidade pública.

A tragédia de Racine seria o empobrecimento máximo da tragédia psicológica, mas política, de Corneille. Agora, a comparação convencional tem sentido diferente. A primeira observação é de ordem estilística: Corneille condensa nos seus famosos "mots" a situação do conflito psicológico: "Rodrigue, as-tu du coeur?" Racine, nos seus "mots", abre perspectivas; quando no fim de *Britannicus* o espectador já sabe que Néron cometerá uma série interminável de crimes, reza o último verso:

"Plût aux dieux que ce fût le dernier de ses crimes!"

Corneille pretende representar o ambiente histórico-político dos seus enredos, enquanto Racine se contenta em dar à peça o colorido aproximadamente exato de época ou país longínquo. O primeiro fato explica-se pelas intenções diferentes dos dois dramaturgos: Corneille representa conflitos psicológicos, Racine representa crises psicológicas; aqueles desenvolvem-se em choques, estas concentram-se em peripécias, de modo que o ambiente histórico perde a importância, recuando, por assim dizer, para o fundo da cena, e deixando as personagens sozinhas no palco. As unidades aristotélicas, que Corneille mal suportou, servem a Racine para condensar ao máximo a crise; daí o poderoso efeito dramático das suas peças até na leitura. Tão dramático é Racine que quase não precisa do palco. É poesia dramática de ordem mais geral, independente de todas as contingências históricas. As personagens de Racine – tiranos cruéis e mulheres perversas – agem e reagem conforme os preceitos da política "maquiavelística" – mas no ambiente da família. Racine desiste, até nas tragédias rigorosamente históricas, em *Bérénice* e *Britannicus*, da significação política da ação; o que importa é a crise psicológica como desfecho de um conflito familiar, humano. A sabedoria política de Corneille é substituída pelo Destino das paixões irresistíveis. A vontade, preponderando em Corneille, já não conta; é sempre vencida.

Eis o tema de Racine: vontades quebradas, desejos frustrados. É "romantisme dompté". E aos vencidos abrem-se apenas as perspectivas de derrotas futuras ou de reflexão e expiação. O classicismo de Racine é "baroque dompté". Daí porém a sintaxe complicada, às vezes "preciosa", de muitos versos seus. Barroca é até a sintaxe de um dos versos mais famosos de Racine:

"Ariane, ma soeur, de quel amour blessée
Vous mourutes aux bords où vous futes laissée!"

em que a simetria das harmonias pretende produzir a impressão de equilíbrio clássico. Leo Spitzer chamou a atenção para a música, "con sordina", do verso de *Phèdre*:

"... dérober au jour une flamme si noire."

É a surdina classicista sobre o violoncelo barroco.

*Phèdre* é, no consenso dos séculos, a obra-prima de Racine: reúnem-se, nessa tragédia, a psicologia requintada de *Andromaque*, a tragicidade inelutável de *Britannicus* e o sentimento do humano de *Iphigénie en Aulide*. Os jansenistas tiveram mais outros motivos para aceitar favoravelmente aquela tragédia do amor: a queda fatal de *Phèdre* simbolizava, para eles, a corrupção e queda da alma humana, conforme o seu dogma. O que a um crítico americano moderno parece, ainda hoje, "a história sórdida de um incesto", significava para os contemporâneos uma tragédia religiosa.

As duas tragédias religiosas de Racine, suas últimas obras, não são por sua vez somente religiosas. Também têm evidente sentido político. *Esther*, essa amável "dramatização de um conto de fadas", destinada a ser representada por mocinhas, é, ao mesmo tempo, uma sátira política, advertência ao rei, tão mal aconselhado na luta contra os jansenistas. *Athalie* é um estudo dramático da tirania que termina derrotada pela intervenção da Providência Divina. As suas peças celebram a vitória de heróis inocentes sobre a política "maquiavelística" dos inimigos de Esther, de Joas e de Deus. O conformismo político do "siècle d'or" francês está superado por uma atitude de oposição, já francamente antibarroca.

Todavia, são essas duas peças políticas, antes de tudo, obras de profunda inspiração religiosa, bíblica. Seu tema é a Graça que desce do Céu, embora a nuvem sombria perante a face do "Deus absconditus" continue a envolver o templo:

"Courons, fayons, retirons-nous
A l'ombre salutaire
Du redoutable sanctuaire."

O templo, em *Athalie*, está cheio de “terreur sacrée”, e a salvação anuncia-se pelo instrumento supremo da poesia raciniana: a música verbal, que já preludiara, como no órgão, na tragédia pré-cristã *Iphigénie en Aulide*, e sobe como um hino nos coros de *Athalie*. O inegável elemento barroco em Racine é tão transfigurado, tão superado, como na música do último mestre do Barroco musical e primeiro neoclássico: nas óperas de Gluck. *Música* é a última palavra da arte de Racine; torna-se, desta maneira, “le plus humain possible”, tão geral que parece quase trivialidade.

Eis o motivo da solidão absoluta de Racine, que não tinha rival nem sucessor. É necessário possuir o máximo de personalidade para criar poesia que se afigura tão universal, tão impessoal. Os contemporâneos satisfizeram-se com as aparências, os sentimentos nobres, o verso polido; aplaudiram Campistron[78], dono de várias qualidades estilísticas e de nenhuma qualidade poética ou dramática.

O único sucessor legítimo de Racine é Quinault[79]; e isso não deixa de ser paradoxal em vários sentidos. Quinault nasceu quatro anos antes de Racine, e a época dos seus grandes êxitos situa-se entre as primeiras derrotas de Corneille e as primeiras vitórias racinianas. Mas as suas tragédias não têm valor, e seria inútil a tentativa de erigi-lo em intermediário entre os dois grandes dramaturgos. As peças realmente importantes de Quinault são os libretos que escreveu, depois de *Phèdre*, para as óperas de Lulli: peças líricas, de um lirismo muito geral, capaz de servir como base

---

78 Jean Galbert de Campistron, 1656-1723.
*Andronic* (1685); *Tiridate* (1690).
J. Hausdring: *Campistron in seiner Bedeutung als Dramatiker fuer das Theater Frankreichs und des Auslands*. Leipzig, 1903.

79 Philippe Quinault, 1635-1688.
*La mort de Cyrus* (1656); *Amalasonte* (1657); *Astrate* (1664); *La mère coquette* (1664).
Óperas: *Alceste* (1674); *Proserpine* (1680); *Amadis* (1684); *Roland* (1685); *Armide* (1686).
F. Lindeman: *Die Operntexte Quinaults vom literarischen Standpunkt*. Leipzig, 1904.
E. Gros: *Philippe Quinault. Sa vie et son oeuvre*. Paris, 1927.
J. Buytendorp: *Philippe Quinault, sa vie, ses tragédies et ses tragi-comédies*. Amsterdam, 1928.

permutável de recitativos e árias. Todo o teatro barroco tende a sacrificar a sua verdade humana à máquina teatral, transformando-se em ópera[80].

Não pode ter sido por acaso que o teatro francês chamado "clássico" terminou em ópera, do mesmo modo que o teatro espanhol, que toda a gente reconhece como barroco. É mais um argumento em favor da tese do caráter secretamente barroco do classicismo francês do século XVII. Por outro lado, existem diferenças inegáveis. Depois de haver acentuado os traços barrocos do chamado "classicismo francês", será preciso acentuar os elementos não barrocos ou antibarrocos; a literatura de Pascal e Bossuet, Corneille e Racine, não é, afinal, a de san Juan de la Cruz e Donne, Shakespeare e Calderón.

Basta a citação dos nomes para imediatamente se reconhecerem as qualidades próprias e independentes da literatura que aqueles poetas e escritores franceses representam. Em compensação, é imensamente difícil defini-las, a ponto de ser impossível tratar o classicismo francês sem repetir coisas já inúmeras vezes afirmadas. No fim do "siècle d'or" da literatura francesa, La Bruyère confessou: "Tout est dit, et l'on vient trop tard depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes, et qui pensent." Reduzindo-se os "sete mil anos" a dois mil, a frase ajusta-se ao classicismo francês, que representa a suma do pensamento ocidental – greco-romano, cristão, renascentista – em estilo extremamente cultivado; donde a impressão de "um imenso lugar-comum em períodos redondos e versos sonoros", que ocorreu a muitos críticos estrangeiros. Quanto à crítica francesa, é preciso apenas reduzir aqueles "sete mil anos" a dois séculos e meio: "Tout est dit, et l'on vient trop tard". La Harpe, o comentador autoritário dos "clássicos", no século XVIII, tem hoje fama de crítico dogmático e inepto; mas no seu *Cours de littérature* já se encontra quase tudo quanto foi repetido depois de modo menos afirmativo e provocante. As melhores edições de Racine podem, até os nossos dias, aproveitar-se de certas notas do anti-romântico impenitente Nisard. Depois, acabou a "crítica das belezas e defeitos"; Sainte-Beuve introduziu a crítica psicológica e organizou em torno da história

---

80 R. Rolland: *Histoire de l'Opéra en Europe avant Lulli et Scarlatti*. Paris, 1895.
R. Rolland: *Musiciens d'autrefois* (*Les origines de l'opéra*; *Lulli*). Paris, 1908.

de Port-Royal uma nova tábua de valores da literatura clássica. Porém continuou a comparar "Corneille et Racine", a opor Bourdaloue a Molière, e a gostar de Regnard. Taine pretendeu destruir Racine; mas a parte mais permanente da sua crítica é o elogio de La Fontaine. "Enfin Brunetière vint", reconstruindo a igreja da ortodoxia clássica: e Lemaître não fez mais do que repetir, de maneira cada vez mais brilhante e espirituosa, os lugares-comuns solidamente estabelecidos da crítica literária francesa. Em 1939 publicou-se, sob a direção de André Gide, um novo *Tableau de la littérature française, XVIIe et XVIIIe siècles, de Corneille à Chènier*: o classicismo visto através da sensibilidade contemporânea. Escreveram Schlumberger sobre Corneille, Léon-Paul Fargue sobre La Fontaine, Fernández sobre Molière, Mauriac sobre Pascal, Thibaudet sobre Boileau, Giraudoux sobre Racine, e devia haver, evidentemente, muitas modificações na opinião estabelecida, novas interpretações psicológicas – mais psicológicas do que propriamente literárias – e vários aforismos brilhantes e inéditos; contudo, o reexame não modificou o panorama em conjunto. E Thibaudet, após definir Boileau como "Président" da "Republique des Lettres" francesas, conclui: "Nous n'avons ni envie ni motifs de modifier cet état des choses. Le Président reste le Président."

O classicismo continua classicismo. E nós outros, "nous n'avons ni envie ni motifs de modifier cet état des choses": a literatura de Pascal e Bossuet, Corneille e Racine, constitui um dos valores mais permanentes dentro do panorama da literatura universal. O conformismo característico do classicismo francês contribui até para eliminar-lhe as contingências históricas, tornando-o digno de ser objeto permanente de uma crítica literária que é, por sua vez, um permanente comentário das condições gerais da vida humana. A interpretação "barroquista" do classicismo francês – a única contribuição nova – não será capaz de modificar sensivelmente aquela tábua de valores; esclarecendo melhor as origens históricas, serve antes para reinterpretar os motivos daquela "permanência": as ambigüidades antitéticas da prosa clássica e a política "maquiavelística" do teatro clássico são mesmo expressões barrocas da psicologia permanente do gênero humano. O classicismo francês é "lugar-comum" geralmente humano na língua de Pascal e Racine. É barroco, a-barroco e antibarroco ao mesmo tempo. Chegar-se-ia a afirmar que o elemento clássico, o "a-barroco", é resultado

do equilíbrio entre as forças barrocas e as forças antibarrocas que agem e reagem dentro do classicismo francês. De fato, não lhe falta um elemento antibarroco, o estilo de pensar de La Fontaine e Molière; mas este Antibarroco sucede *cronologicamente*, e não apenas *cronologicamente*, ao Antibarroco espanhol, de Cervantes a Gracián, que é, por sua vez, como expressão espanhola, uma expressão do Barroco[81].

81 Sobre o núcleo barroco dentro da literatura clássica francesa, veja a obra de A. Adam: *Histoire de la littérature française au XVIIe siècle*. 4 vols. Paris, 1949-1954.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

## *Capítulo VI*

### ANTIBARROCO

POR MAIS poderoso que o Barroco seja como expressão política e social e como expressão estilística, não lhe falta oposição. Mas não é fácil distinguir entre a oposição de verdade, antibarroca, e "His Majesty's most loyal opposition", que faz parte da mentalidade antitética do Barroco. O romance picaresco e a epopéia herói-cômica parecem antíteses do Barroco e não passam de antíteses dentro do Barroco: veleidades de oposição social, acabando em pessimismo à maneira de Alemán, ou fantasia burlesca à maneira de Bracciolini; o naturalismo, burlesco ou sombrio, faz parte do próprio estilo barroco, sempre "Clair-obscur". O critério estilístico não é capaz de distinguir entre oposição intrabarroca e oposição antibarroco: as formas clássicas dos grandes franceses não excluem mentalidade barroca, e o aparente antibarroquismo dos naturalistas não implica verdadeira oposição. Racine é tão conformista como Bossuet; os pícaros aderem ao estoicismo barroco: os autores das epopéias herói-cômicas são intelectuais, eruditos tipicamente barrocos.

Mas o estilo bem barroco de Quevedo, Gracián e Campanella será capaz de exprimir ideologias incomparáveis com a corrente dominante. A verdadeira oposição revela-se na resistência ao aristotelismo reinante, em atitudes de humanistas, nominalistas, cépticos, na tentativa de atacar a própria realidade da sociedade barroca – o que não fizeram nem o romance picaresco

nem a epopéia herói-cômica. O próprio Calderón põe em dúvida a realidade do mundo, mas em favor das realidades supranaturais da fé; a ideologia de *Vida es sueño* não é mais nem menos resignada que a do *Guzmán de Alfarache*. Cervantes, Quevedo, Boccalini, Campanella, Sarpi, pelo contrário, são homens da ação; Galileu se submete verbalmente; e Molière é o primeiro a usar o palco como tribuna pública, no sentido romano do tribunato. Entre os jesuítas há até tribunos, tais como Vieira, e jesuítas insubmissos, como Gracián. As origens dessas atitudes oposicionistas encontram-se na Renascença: o humanismo erasmiano dos espanhóis, o nominalismo de italianos recalcitrantes, o cepticismo epicureu de Montaigne. O humanismo espanhol do século XVII, o antiespanholismo e empirismo italiano e o "libertinismo" francês, todas essas "oposições" nada puderam contra o Barroco; os seus representantes constituem uma galeria de grandes vencidos, porque as suas tentativas isoladas não tinham base social bastante forte. Considerando-se as suas origens renascentistas, parecem "reacionários". Mas, ao mesmo tempo, são precursores da "Ilustração" do século XVIII. Vencem, postumamente, no terreno do classicismo francês, que, neste século XVIII, continuará a existir como "pseudomorfose" estilística de uma sociedade já burguesa, preparando, em odes, sátiras e tragédias classicistas, a Revolução.

A política do Imperador Carlos V fora uma tentativa de realizar os ideais do erasmismo espanhol, no momento em que a Reforma e as primeiras explosões do nacionalismo destruíram a unidade espiritual da Europa. Pretendem restabelecê-la por meio de uma política universalista, baseada no humanismo cristão – ou antes, no cristianismo humanista – de Erasmo. Carlos V é, como o interpretaram os historiadores protestantes, o último representante do universalismo medieval: é o primeiro e maior dos estadistas de horizonte europeu, o soberano do primeiro "bom europeu" Erasmo. Os motivos ideais da sua política revelam-se com superior clareza nas obras dos seus historiógrafos oficiais: Ocampo[1] procura de maneira fantástica, aparentemente medieval, ligar a história espanhola à história romana para criar uma perspectiva ampla da história universal, para patentear o sentido uni-

---

1 Florián de Ocampo, c. 1495-1558.
*Crónica general de España* (1543).
A. Morel-Fatio: *L'Historiographie de Charles-Quint*. Paris, 1913.

versal, "romano", da política do imperador. O perigo de que esta política estava ameaçada era a desagregação dos seus elementos básicos: o poder espanhol transformar-se-á, depois da eliminação do universalismo pela derrota de Carlos V, em imperialismo; a política cristã transformar-se-á, depois da eliminação do universalismo pela derrota de Erasmo, em Contra-Reforma. A nova síntese de política cristã e política espanhola é capaz de não ser nem erasmiana nem renascentista, mas barroca, absolutista e jesuítica. Há uma antecipação literária dessa evolução posterior: em pleno império de Carlos V, aparece, anacronicamente, antes do tempo, a literatura pré-barroca de Antonio de Guevara[2]. Desta vez – e a experiência não é a única – a "super-estrutura" precedeu, profeticamente, os acontecimentos no plano real. Carlos V foi vencido pelas forças unidas de Reforma alemã, do nacionalismo francês e do Papado; Paulo III desligou a Igreja da política universalista do imperador, preparando o "particularismo" romano da Contra-Reforma tridentina. A retirada de Carlos V para San Yuste significa o fim definitivo do erasmismo político. Com Filipe II inicia-se a época do imperalismo espanhol, da Contra-Reforma, da política maquiavelística dos Estados nacionais, do Barroco.

A grande derrota deixou um problema. O poder espanhol transformara-se em espada da Contra-Reforma; mantinha a pretensão de realizar "política cristã". Na verdade, porém, realizou imperialismo espanhol, praticando aquele maquiavelismo que os teóricos da Contra-Reforma rejeitaram, porque era a arma dos Estados nacionais contra a Igreja, que mantinha, por sua vez, a pretensão da universalidade. O campo em que se revelou a contradição íntima, mesmo antes das guerras de religião na Europa, foi a colonização das Américas, realizada pelos métodos mais violentos do imperialismo, mas com a pretensão de servir à fé universal. Surgiu, então, a figura evangélica de Bartolomé de Las Casas[3], bispo de Chiapa e

---

2 Cf. "Renascença internacional", nota 92.

3 Bartolomé de Las Casas, 1470-1566.
*Del único modo de atraer a todas las gentes a la religión de Cristo* (1537); *Brevísima Relación de la Destruyción de Las Indias* (1552): *História general de las Indias* (1561). Edição do *Único Modo* por L. Hanke, México, 1942.
F. A. Macnutt: *Bartholomew de las Casas*. Washington, 1909.
J. Hoeffner: *Christentum und Menschenwürde. Das Anliegen der spanischen Kolonialethik im Goldenen Zeitalter*. Trier, 1947.

"apóstolo dos índios", orador fogoso e até violento a serviço de uma grande causa: a salvação dos indígenas inocentes, subjugados pelo poder dos espanhóis; e o que Las Casas exigiu com tanta veemência foi a "política cristã", a observação do direito natural, conceito em que o humanismo cristão encontrara a sua ideologia política. Os relatórios de Las Casas, consubstanciados em *Del único modo de atraer a todas las gentes a la religión de Cristo* e sobretudo na impressionante *Brevísima relación de la destruyción de las Indias*, encontraram repercussão profunda. O próprio imperador convocou uma comissão para estudar as reivindicações do Bispo e os remédios necessários. Contribuíram para a vitória do apóstolo os conceitos jurídicos do grande teólogo humanista Francisco de Vitoria[4], fundador da ciência do Direito das Gentes. O resultado foram as "Nuevas Leyes de Indias" (1542), que permaneceram, infelizmente, letra morta; encontrava-se outra interpretação, mais cômoda, do direito natural – em vez da erasmiana, a aristotélica.

Entre os grandes humanistas espanhóis da sua geração, é Spúlveda[5] quase o único que não é erasmiano; traduzira a *Política*, de Aristóteles, é aristotélico fervoroso, é "humanista a serviço do imperialismo" espanhol. A teoria aristotélico-tomista de dois direitos naturais – o primeiro, paradisíaco, e o segundo, justificando guerra e escravidão por motivo do pecado original – serve-lhe para refutar o pacifismo cristão de Las Casas e interpretar como cruzadas as guerras imperialistas dos espanhóis. A aplicação prática dos conceitos de Sepúlveda implicou, decerto, aquele maquiavelis-

---

4 Francisco de Vitoria, 1480-1546.
*De iure belli hispanorum in barbaros* (1532).
J. Brown Scott: *The Spanish Origin of International Law. Francisco de Vitoria and his Law of Nations.* Oxford, 1934.
A. Gómez Robledo: *Política de Vitoria*. México, 1940.

5 Juan Ginés de Sepúlveda, c. 1490-1573.
*Democrates Alter De Justis Belli Apud Indos* (c. 1548). (Primeira publicação por M. Menéndez y Pelayo, Madrid, 1892.)
Edição por M. García Pelayo, México, 1941.
A. F. G. Bell: *Juan Ginés de Sepúlveda*. Oxford, 1925.
Ric. Smith: *Un humanista al servicio del imperialismo. Juan Ginés de Sepúlveda*. Córdoba (Arg.), 1942.

mo sem o qual a política da força é impossível, mas que os jesuítas, os grandes partidários do aristotelismo, combateram. A contradição repete, no terreno político, as contradições criadas pela aplicação do aristotelismo à literatura renascentista: a justificação do "hedonismo inocente" em face do moralismo aristotélico da Contra-Reforma só foi possível por meio de uma hipocrisia estética, correspondente ao maquiavelismo. Os Speroni, Piccolomini, Castelvetro são os Sepúlveda da literatura. Mas o que se conseguiu dissimular no terreno da ficção revelou as suas contradições no terreno da ação. Um soldado de Carlos V, lutando no começo do século XVII pelos ideais erasmianos, era a encarnação de um anacronismo; o "miles christianus" de Erasmo já se havia transformado em conquistador violento e cruel. Ora, soldado a serviço de Filipe II, eis o que foi Cervantes; e a encarnação daquele anacronismo foi o seu Dom Quixote.

Na opinião geral, Cervantes[6] é tão exclusivamente o autor do *Dom Quixote* que autor e obra quase se confundem. Cervantes só parece

---

6 Miguel de Cervantes Saavedra, 1547-1616.
*El Trato de Argel* (c. 1582); *El cerco de Numancia* (c. 1582; publ. 1784); *Galatea* (1585); *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha* (1605); *Novelas ejemplares* (1613); *Viaje del Parnaso* (1614); *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos* ["El rufián dichoso"; "Dom Pedro de Urdemalas"; "Los baños de Argel", etc.] (1615); *Segunda parte del Don Quixote* (1615); *Los trabajos de Persiles y Segismunda* (1617).
Edição das Obras completas por R. Schevill e A. Bonilla y San Martín, 12 vols., Madrid, 1914/1925; Edição da Real Academia de Lengua Española, 7 vols., Madrid, 1917/1923. Edição do *Don Quijote* por F. Rodríguez Marín, 8 vols., Madrid, 1911/1913.
J. Apráiz: *Estudio histórico-crítico sobre las "Novelas ejemplares" de Cervantes*. Vitoria, 1901.
R. León Máinez: *Cervantes y su época*. 2 vols. Jerez, 1901/1903.
J. Fitzmaurice-Kelly: *Miguel de Cervantes Saavedra*. Oxford, 1913.
F. A. Icaza: *Las novelas ejemplares de Cervantes*. Madrid, 1915.
A. Cotarelo y Valledor: *El teatro de Cervantes*. Madrid, 1915.
Azorín: "Al margen del Persiles". (In: *Al margen de los clásicos*. Madrid, 1913.)
A. Bonilla y San Martín: *Cervantes y su obra*. Madrid, 1916.
R. Schevill: *Cervantes*. New York, 1919.
Am. Castro. *El pensamiento de Cervantes*. Madrid, 1925.
H. Hatzfeld: *Don Quijote als Wortkunstwerk*. Leipzig, 1927.
J. Millé Jiménez: *Sobre la génesis del Don Quijote*. Barcelona, 1930.

ter vivido a sua desgraçada vida de soldado, cativo dos mouros e literato pobre para acumular as experiências das quais aquela grande obra é o resumo, o julgamento e a transfiguração. O resto da sua atividade literária parece apenas preparação da obra principal. Ainda no *Don Quijote*, certos episódios lembram a literatura pastoril que Cervantes enriqueceu com a *Galatea*, a sua obra de estréia. O humorismo algo primitivo, pré-lopiano, dos entremeses, prepara o humorismo superior do romance. Quanto às peças sérias e ao último romance, *Persiles y Segismunda*, a posteridade condenou-os a um quase esquecimento, porque não se harmonizam bem com a "tese" humorística do *Don Quijote*. Enfim, à coleção das *Novelas Exemplares* ninguém negou jamais o título de uma das maiores obras narrativas da literatura universal. Mas esses contos são desiguais; alguns ao gosto italiano da época, outros tão românticos que só mesmo os românticos alemães e ingleses podiam gostar deles; novelas da mesma espécie encontram-se insertas no *Don Quijote* ("El curioso impertinente", "Las bodas de Camacho"), e as duas obras-primas da novelística cervantina, a picaresca "Novela de Rinconete y Cortadillo" e a filosofia melancólica do "Coloquio de los perros Cipión y Berganza", preparam imediatamente o realismo e o humorismo do *Don Quijote*, síntese da arte e do pensamento de Cervantes. A visão da obra na memória da humanidade restringe-se até, principalmente, à primeira parte do romance: as aventuras do fidalgo Alonso Quijano na

---

P. Hazard: *Le Don Quichotte de Cervantes*. Paris, 1931.
M. Azaña: *La invención del Don Quijote*. Madrid, 1934.
Ric. Rojas: *Cervantes*. Buenos Aires, 1935.
J. Cassou: *Cervantes*. Paris, 1937.
J. Casalduero: *Sentido y forma de las "Novelas Ejemplares"*. Buenos Aires, 1943.
A. F. G. Bell: *Cervantes*. Norman, Okla., 1947.
J. Casalduero: *Sentido y forma de los "Trabajos de Persiles y Segismunda"*. Buenos Aires, 1947.
L. Astrana Marín: *Vida exemplar y heróica de Miguel de Cervantes Saavedra*. 5 vols. Madrid, 1948/1953.
A. Vilanova: *Erasmo y Cervantes*. Barcelona, 1949.
J. Casalduero: *Sentido y forma del Don Quijote*. Madrid, 1949.
J. Casalduero: *Sentido y forma del teatro de Cervantes*. Madrid, 1951.
Am. Castro: *Hacía Cervantes*. Madrid, 1957.
R. Aguilera: *Intención y silencio en el Quijote*. Madrid, 1972.

taverna que tomou por castelo, com os moinhos de vento que combateu como se fossem gigantes, com a bacia do barbeiro que lhe pareceu elmo de Mambrino; as conversas do improvisado cavaleiro errante com Sancho Pansa, que mobiliza todo o realismo seco dos provérbios castelhanos para convencer o seu dono da loucura daqueles erros, acompanhando-o, no entanto, na esperança de conquistas imaginárias. O contraste é de um humorismo irresistível: e o *Don Quijote* conservará para sempre as suas duas classes de leitores: as crianças, que ainda não conhecem a vida, e os outros, duramente experimentados por ela. Mas, enquanto as simpatias do público se inclinavam para o lado do cavaleiro perfeito e comovedoramente ridículo, a literatura universal ouviu de preferência a lição de Sancho Pansa e do seu realismo razoável. O "método" cervantino do contraste entre ideais extravagantes e obsoletos, por um lado, e, doutro lado, o bom-senso comum da gente, sugeriu inúmeras imitações e versões, das quais o *Hudibras*, de Samuel Butler, é o primeiro espécime, e o *Tom Jones*, de Fielding, o primeiro resultado definitivo. Disse bem o crítico americano Trilling que o contraste entre as aparências e a realidade é a própria substância do gênero "romance". Nesse sentido é o *Don Quijote* "o romance dos romances". Dele deriva o romance realista, em que as duras realidades do ambiente se opõem às idéias e atos subjetivos do homem; quer dizer, o romance moderno, e logo o maior de todos os romances. Porque em uma ambigüidade intencional se esconde o sentido universal da humanidade inteira, representada pelas duas figuras de Don Quijote e Sancho Pansa.

Mais um episódio da primeira parte do Don Quijote se gravou na memória universal: a cena em que o vigário e o barbeiro julgam os romances de cavalaria, responsáveis pela loucura anacrônica de Don Quijote. Esse episódio constitui a base da interpretação realística da obra, correspondente à repercussão do *Don Quijote* na literatura universal: a obra foi compreendida como sátira contra o entusiasmo apaixonado dos espanhóis pelos romances de cavalaria. Na elaboração, estendeu-se a sátira a todas as formas de "idealismo" extravagante que perde de vista a realidade; e a paródia transformou-se em panorama da vida humana, na qual os ideais sempre são derrotados pela famosa "teimosia dos fatos". Essa interpretação antiga não explica bem a simpatia do autor pelo seu herói louco, simpatia que se comunica a todos os leitores, e baseada no fato de que não somen-

te os ideais falsos são derrotados na vida e no *Don Quijote*, mas também os ideais verdadeiros; o cavaleiro à antiga, que defende a fé, a justiça e os indefesos, tem de desaparecer num mundo sem fé, sem justiça e muito utilitário. Heine foi – parece – o primeiro em compreender a tragédia comovente do idealismo desiludido por trás do sorriso humorístico. E logo resultou uma conclusão importante: na literatura universal é o *Don Quijote* a primeira grandiosa obra de arte em prosa porque o humorismo é o sentimento da poesia em face da prosa da vida. Eis a interpretação romântica do *Don Quijote,* e essa dialética entre poesia e prosa já garante a Cervantes o sentido universal e à sua obra o valor permanente. Depois, tornou-se possível salientar, alternadamente, o elemento poético ou o elemento prosaico; e originam-se daí duas séries de interpretações. O primeiro caminho é o de Turgeniev, explicando a derrota de Don Quijote como sendo a da fé num mundo sem fé; a essa interpretação Unamuno deu a feição do paradoxo, compreendendo a obra de Cervantes como protesto da Vida contra a Razão, celebrando Don Quijote como herói da fé idealista contra o racionalismo utilitário. Por isso, Unamuno emprestou a devida importância à segunda parte do romance, na qual o tom é mais solene, quase religioso, e o "camiño de muerte" do idealista se parece com a paixão de um mártir da fé. O ponto fraco da interpretação unamunesca é a identificação do herói com o seu autor; já se criticou a transformação do cervantismo em quixotismo. A outra possibilidade de interpretação, a realista, foi indicada por Menéndez y Pelayo: Cervantes teria restabelecido os direitos da realidade; o seu caso literário teria sido análogo ao do romance picaresco. E, chamando a atenção para o excelente conto picaresco "Rinconete y Cortadillo", o grande crítico chegou a lamentar que Cervantes não houvesse escrito um novo *Lazarillo de Tormes* ou um *Guzmán de Alfarache*.

Essa observação foi o ponto de partida da nova interpretação de Américo de Castro. O verdadeiro pícaro de Cervantes aparece na comédia *El rufián dichoso*: pícaro que se torna santo, mas sem a feição ascética do Guzmán. Tampouco é possível ignorar a imparcialidade da distribuição de sombras e luzes em "Rinconete y Cordadillo", enquanto Alemán é o pregador do pessimismo barroco. O otimismo, embora melancólico, de Cervantes, provém da superposição do idealismo platônico, que ele deveu à sua formação renascentista, sobre o realismo picaresco, resultado da

sua origem plebéia. Daí a grandiosa imparcialidade de Cervantes, a sua capacidade de fazer jus igualmente a Don Quijote e a Sancho Pansa. É possível acompanhar a aquisição gradual dessa imparcialidade nas *Novelas Exemplares*. *Ejemplar* quer dizer "moral", "que dá lições morais"; mas também quer dizer: "são exemplos do que acontece"; "a vida é assim". E o "assim" de Cervantes nem sempre foi o mesmo. Nos contos de tipo italiano, renascentista ("La Señora Cornelia", "La española inglesa", "El amante liberal", "La fuerza de la sangre"), Cervantes é tão idealista, no sentido do neoplatonismo de Leóne Ebreo, como na sua obra de estréia, o romance pastoril *Galatea*. O realismo já intervém em "La gitanilla", "La ilustre fregona", "El celoso extremeño"; e leva ao naturalismo picaresco de "Riconete y Cortadillo" e do "Coloquio de los perros". A primeira síntese encontra-se em "El licenciado Vidriera", retrato do idealismo que sabe que a sua fé é mera ilusão em face da realidade. No *Don Quijote*, essa convicção chegará à profundidade do idealismo filosófico, quase cartesiano ou kantiano: "Eso que a ti te parece bacía de barbero, me parece a mí el elmo de Mambrino, e a otro le parecerá otra cosa." Na verdade, trata-se de um perspectivismo erasmiano ou pré-cartesiano. Eis a base sobre a qual Cervantes foi capaz de transformar o seu protesto, de humanista plebeu contra o Barroco aristocrático, em panorama imparcial, humorístico, da vida. Cervantes é, segundo a interpretação de Américo Castro, um homem da época de Carlos V, o último adepto de Erasmo. Américo Castro e seus sucessores provaram que López de Hoyos, o mestre de Cervantes, foi erasmiano e que Cervantes deve a ele seu perspectivismo "liberal" e céptico. O patriotismo romântico da tragédia *Numancia* é o ponto de partida da viagem pela vida que o levará à desilusão do *Don Quijote*: um conto humorístico à maneira das "facezie" da Renascença italiana tomou o vulto de um símbolo da decadência espanhola sob os Filipes; derrotada, a Espanha tem de reconhecer que moinhos de vento não são castelos; e que os castelos do inimigo não são moinhos de vento. Cervantes foi um homem entre os séculos, o último dos erasmianos e o precursor do movimento regenerador de 1898. A ausência de manifestações propriamente erasmianas, "liberais", na sua obra, é explicável pela opressão do pensamento livre na época filipina.

O erasmismo de Cervantes basta para justificar seu antibarroquismo. Cervantes foi um espírito imensamente livre, a ponto de, na

grande comédia *Don Pedro de Urdemalas*, desmentir o seu próprio idealismo: o herói, espécie de Malasarte espanhol, é derrotado por Belica, cujo maquiavelismo lembra a moral de Gracián; e Pedro admite francamente a derrota, como devida. Cervantes não é livre-pensador. Byron disse, em verso famoso, que "Cervantes smiled Spains chivalry away"; mas Cervantes sucumbiu e o espírito de cavalaria sobreviveu. A *Galatea*, que nos parece bastante convencional, foi sempre, para ele, a predileta entre as suas obras; e até nos últimos anos de vida pensava em escrever uma segunda parte desse romance pastoril. O único argumento contra a interpretação de Américo Castro é a última obra de Cervantes, o romance *Persiles y Segismunda*. É um romance de cavalaria, cheio de episódios fantásticos passados em ambiente fabuloso. Os críticos antigos registraram a obra como recidiva lamentável; confessaram-se incapazes de explicar por que Cervantes deu a esse romance importância muito grande, considerando-o como o principal dos seus livros. Neste ponto, todos caíram na confusão entre cervantismo e quixotismo. Para Américo Castro, a última obra de Cervantes é a profissão de fé definitiva do seu idealismo platônico; mas não é possível ignorar as sombras escuras de angústia barroca em *Persiles y Segismunda*. Na dedicatória do romance, escrita poucos dias antes de morrer, Cervantes cita "aquelas coplas antiguas, que fueron en su tiempo celebradas, que comienzan:

> "Puesto ya el pie en el estribo",

... casi con las mismas palabras la puedo comenzar, diciendo:

> "Puesto ya el pie en el estribo,
> con las ansias de la muerte,
> gran señor, esta te escribo."

Todos os biógrafos de Cervantes citam o prefácio; porém as mais comoventes interpretações biográficas não explicam bem por que o autor do *Dom Quixote* morreu com versos de um "romance" romântico na boca.

O fenômeno Cervantes é muito mais complicado do que se pensava. Com razão se salientaram os elementos platônicos e renascentistas em sua obra. Mas também com razão Casalduero destaca os elementos de Barroco idealizado, em Cervantes, apoiando-se especialmente na demonstração bem sucedida da homogeneidade das *Novelas Exemplares*: são todas

elas, sem exceção, expressões de um elevado idealismo moral, estritamente conforme à moral severa e aristocrática da Contra-Reforma. Cervantes, espírito livre e súdito ortodoxo dos reis Filipe II e Filipe III, tampouco foi hipócrita como Descartes, em cujo pensamento também existem elementos aristotélico-escolásticos. Num livro de preferência de Cervantes, a *Philosophia antigua poética* (1596), de López Pinciano, encontrou o autor do *Don Quijote* o problema da relação entre a ficção e a verdade, o problema que levara à loucura o autor da maior obra de cavalaria cristã, o Tasso; quiçá o modelo do fidalgo louco. Mas Cervantes conseguiu, pelo humorismo, resolver a contradição entre a prosa e a poesia. Sua obra sutilmente multiforme é um bloco homogêneo.

A demonstração da homogeneidade da coleção das *Novelas Exemplares*, por Casalduero, combina bem com o resultado da análise estilística da Obra inteira de Cervantes, por Hatzfeld: demonstrando a unidade perfeita desta Obra. O estilo de Cervantes foi, do começo até o fim, o estilo idealista da Renascença, revelando esse idealismo a tendência de acentuar-se cada vez mais. A particularidade da Segunda Parte do *Don Quijote* é o tom solene; em *Persiles y Segismunda*, já é quase "estilo religioso". A expressão do "erasmiano" não foi embaraçada ou recalcada, mas evolveu para o Barroco, ao qual pertence o elemento fantástico de *Persiles y Segismunda*. O realismo de Cervantes não foi, como em Alemán, o resultado, e sim o método para regenerar o falso idealismo, para restabelecer a verdadeira "cavalaria", a do "miles christianus" erasmiano, apenas. Cervantes não logrou manter o equilíbrio superior e precário entre idealismo e prosa, porque esse equilíbrio já se tornara impossível em pleno Barroco. Neste sentido, *Persiles y Segismunda* é realmente a obra definitiva de Cervantes: a única na qual o grande humorista desce do seu trono de superioridade olímpica, confessando as angústias infinitas, "las ansias de la muerte", da vida humana. Com razão observou Azorín que justamente essa obra, declarada "antiquada" por uma crítica inepta, "es el libro que nos da más honda sensación de continuidad, de sucesión, de vida. ... hay pocos libros tan vivos y tan modernos como este". O *Don Quijote* é a obra de importância universal, embora devendo em parte essa importância, como acontece tantas vezes, a um equívoco. *Persiles y Segismunda* só agora se compreendeu como o lado barroco de Cervantes, que foi realista e idealista ao mesmo

tempo. O *Don Quijote* é seu livro para todos os tempos. *Persiles* foi a obra de importância histórica imediata: do elemento realista do Barroco viveu o pícaro, o elemento idealista encontrará a sua continuação no intelectualismo rebelde de Gracián; o elemento realista, em Quevedo. A síntese, porém, é apenas cervantina: é a conseqüência poética da derrota vital do homem antibarroco em pleno Barroco. Foi oportunamente que Valbuena Prat citou os versos de *Don Pedro de Urdemalas*:

> "Tu presunción y la mía
> han llegado a conclusión;
> la mía sólo en ficción,
> la tuya como debía."

Os mesmos versos poderiam servir de epígrafe à vida e literatura de Francisco de Quevedo[7]. Com esta diferença: Quevedo não se realizou plenamente em obras de ficção, e sim na poesia. A popularidade das sátiras

---

7 Francisco de Quevedo y Villegas, 1580-1645. (Cf. "Pastorais, epopéias, epopéia herói-cômica e romance picaresco", nota 70.)
*El sueño del Juicio final* (nos *Sueños: El sueño de las calaveras*; 1606); *El alguacil endemoniado* (nos *Sueños: El alguacil alguacilado*; 1607); *El sueño del Inferno* (nos *Sueños: Las zahurdas de Plutón*; 1608); *España defendida y los tiempos de ahora* (1609); *El mundo por de dentro* (p. IV dos *Sueños*; 1610); *Grandes anales de quince dias* (1621); *El sueño de la muerte* (nos *Sueños: La visita de los chistes*; 1622); *Historia de la vida del Buscón* (1626); *Política de Dios, gobierno de Cristo y tirania de Satanás* (1626); *Cartas del Caballero dela Teneza* (1627); *Los Sueños* (1628); *El entremetido, la dueña y el soplón* (primeiro título: *Discurso de todos los diablos o Infierno enmendado*; 1628); *La Cuna y la Sepultura* (1634); *La hora de todos y la Fortuna con seso* (1636); *Vida de Marco Bruto* (1644); *Vida de San Pablo* (1644); *El Parnaso Español* (L. I-VI, 1648; l. VII-IX, 1670).
Edições por A. Fernández-Guerra y Orbe, 3 vols., Sevilla, 1897/1907, e por L. Astrana Marín, 2 vols., Madrid, 1932.
J. Juderías: *Quevedo, la época, el hombre, las doctrinas*. Madrid, 1923.
L. Astrana Marín: *Quevedo y su época*. Madrid, 1925.
R. Bouvier: *Quevedo, homme du Diable, homme de Dieu*. Tradução castelhana. Buenos Aires, 1945.
O. Lira: *La visión política de Quevedo*. México, 1949.
E. Catilla: *Quevedo, entre dos centenarios*. Tucumán, 1949.
Dámaso Alonso: *Poesía española*. Madrid, 1950.

eclipsou um tanto o grande poeta lírico, não o mais inspirado, porém o mais completo da literatura espanhola. Os editores do seu *Parnaso Español* – e Quevedo representa um parnaso inteiro – classificaram as poesias segundo os reinos das nove musas: as poesias heróicas de Clio, as sátiras morais de Polímnia, as canções fúnebres de Melpômene, as poesias eróticas de Érato e Euterpe, os "bailados" de Terpsícore, as poesias burlescas de Tália, as poesias morais de Calíope e as poesias sacras de Urânia. A classificação é pouco feliz, mas dá idéia da riqueza assombrosa da poesia de Quevedo, senhor de todos os estilos e modulações da voz, dono absoluto da língua. É "poeta de ocasião", no sentido de Goethe: a expressão poética lhe acompanha as fases e incidentes da vida agitada de estudioso, cortesão, ministro da Fazenda do vice-reino de Nápoles, diplomata, conspirador contra a república de Veneza, político mais ou menos maquiavelista, caindo na desgraça, prisão e penitência final. É um "secretário", figura típica do Barroco, homem da ação; a literatura significa, para ele, apenas instrumento das suas ambições eróticas e políticas, e, no fim, expressão das desilusões. Expressão barroca de um homem barroco, evidentemente; mas impõem-se certas restrições dessa definição.

O ponto de partida é, como o de Cervantes, o desesperado patriotismo espanhol. Mas já não é o tempo do romantismo alegórico da *Numancia*. "Oh desdichada España", diz o publicista da *España defendida y los tiempos de ahora*, "revuelto he mil veces en la memoria tus antiguedades y anales, y no he hallado por qué causa seas digna de tan porfiada persecución." O contraste entre a grandeza de há poucos anos e a desgraça dos "tiempos de ahora" inspira-lhe os sentimentos mais amargos contra o materialismo reinante do "poderoso caballero don Dinero": a sátira contra o amoralismo miserável por trás da replandescente fachada aristocrática, no romance picaresco *La vida del Buscón*; a paródia de *La hora de todos y la Fortuna con seso*, na qual um Júpiter grotesco à maneira de Offenbach tem de curvar-se perante a Fortuna. É bem barroca, bem naturalista, esta sátira: a luz da realidade desmascarando as divindades brilhantes e falsas da Renascença.

Um desfile de tipos da sociedade barroca, tal como no *Buscón*, colocado naquele Hades burlesco, eis o ambiente da sátira mais famosa de Quevedo; *Los sueños*, a propósito dos quais já se falava em Dante. Com

efeito, trata-se de um Juízo universal no outro mundo: dos poetas, comerciantes, ministros, juízes, em "El alguacil alguacilado"; dos bajuladores, alcoviteiros, astrólogos e heréticos, nas "Zahurdas de Plutón"; dos médicos, farmacêuticos, barbeiros, charlatães, em "La visita de los chistes". É uma *Divina Comédia* burlesca; mas a sátira contra todas as classes e profissões lembraria antes as *danças macabras* medievais – a própria irreverência de Quevedo é mais medieval do que moderna – se não fosse a amargura barroca de desilusão, do desmascaramento das vaidades mundiais, como em *El mundo por de dentro*. Mundo sombrio que foi bem comparado às visões diabólicas de Hieronymus Bosch – será preciso um estudo das qualidades do "gótico *flamboyant*" no estilo de Quevedo – e de Goya mas a que não falta inteiramente a luz sobrenatural da visão do Greco. Quevedo é barroco, mesmo contra a vontade: pois Quevedo foi o maior inimigo do estilo barroco em literatura. Não perdeu ocasião de zombar de Góngora, e publicou as poesias do esquecido Francisco de la Torre para revalorizar o classicismo renascentista. Mas o estilo do próprio Quevedo não é renascentista, é pré-renascentista, "flamboyant". Negando a evolução da Renascença ao Barroco, Quevedo caiu no extremo oposto, abraçando o conceptismo, espécie de ginástica do pensamento; estilo que se presta a reservas mentais e subterfúgios sutis. O conceptismo é um estilo essencialmente hiperbólico, e a hipérbole é o instrumento principal da sátira quevediana: exageros grotescos das monstruosidades reais deste mundo, e diminuições burlescas do que nele passa por grande e considerável. Mas o conceptismo também é o método indicado para evitar conclusões, e neste sentido censurou Azorín a reserva quase tímida de Quevedo em atravessar a fronteira entre sátira moral e denúncia social. A ordem estabelecida por Estado e Igreja nunca é posta em dúvida. Bergamín salienta, porém, a inutilidade de reivindicações sociais no mundo quevediano, "llamado a desaparecer", porque tudo é vão e nulo, inclusive as reivindicações. Mas – a dialética de Quevedo só pode ser interpretada com muitos "mas" – há nisso uma confusão entre expressão e ideologia. A expressão de Quevedo é barroquíssima, expressão perfeita da ortodoxia católica da classe aristocrática; contudo, o próprio Azorín admite a irreverência na sátira e até nas obras sérias de Quevedo. Dámaso Alonso, embora preocupado em salvar a ortodoxia de Quevedo, lembra-se, a propósito de *Los sueños*, dos caprichos e caricaturas monstru-

osas do liberal revolucionário Goya. Quevedo é o espírito mais inquieto do século; e impõem-se algumas distinções, nunca sutis demais quando se trata de um escritor sutilíssimo.

As últimas obras de Quevedo são ascéticas. É ascética a despedida do político derrotado, que parece consolar-se com o subtítulo dramático da sua *Vida de San Pablo*: "La caída para levantar-se." O pensamento do asceta Quevedo continua estóico. Mas é diferente do estoicismo comum do Barroco. Distinguindo-se do estoicismo pessimista do plebeu Alemán, o do aristocrata Quevedo é altivo e ativo, vencido mas prestes a "levantar-se". Não é estoicismo barroco. Basta a comparação com uma das poesias mais famosas de língua espanhola, a anônima "Epístola moral a Fabio"[8], síntese única do estoicismo erudito à maneira de Sêneca e do estoicismo popular que é a filosofia das esquinas de rua na Espanha antiga. O tema desta síntese é o lugar-comum horaciano "Beatus ille qui procul negotiis...", a retirada da vida enganadora da corte para a solidão:

> "Fabio, las esperanzas cortesanas
> prisiones son do el ambicioso muere";

mas a mentalidade que inspira a versão é tão tipicamente espanhola que lembrou a Luiz Cernuda as *Coplas* de Jorge Manrique. O nobre classicismo do poema parecia colocá-lo no século XVI. Na Renascença, porém, não haveria sido possível a versão do horaciano "Ille mihi terrarum angulus ..." como

> "Un ángulo me basta entre mis lares,
> Un libro y um amigo, un sueño breve".

---

8 *Epístola moral a Fabio* (c. 1626).
(Atribuída, sucessivamente, a Francisco de Rioja, Francisco de Medrano, Rodrigo Caro, e, por Adolfo de Castro, a Andrés Fernández de Andrada.)
A Epístola figura em todas as antologias da poesia espanhola.
A. Baig Baños: *Rodrigo Caro, autor de la "Epístola moral a Fabio"*. Madrid, 1932.
G. Diaz-Plaja: *La poesía lírica española*. Barcelona, 1937.
M. Zambrano: *Pensamiento y poesía en la vida española*. México, 1939.
L. Cernuda: "Três poemas metafísicos". (In: *Ínsula*, 1948.)

O livro e o amigo são da época do *Cortegiano*; o "sueño breve", já não. E o ascetismo chega até ao misticismo da expressão "muerte callada" e ao idealismo (no sentido filosófico) dos versos finais:

> "... rompí los lazos.
> Ven y verás al alto fin que aspiro
> Antes que el tiempo muera en nuestros brazos."

A "Epístola moral a Fabio" pertence, pela forma, à corrente classicista, antibarroca, dentro da poesia barroca; por isso foi desprezada pelos neo-gongoristas, e é hoje revalorizada como documento ideológico de uma secreta "religião" laicista, assim como o erasmismo foi a "religião secreta" de Cervantes; em Quevedo, o extremo Barroco se transforma dialeticamente em Antibarroco.

O estoicismo de Quevedo não é o estoicismo barroco da "Epístola moral"; é antes o estoicismo renascentista de Justus Lipsius, com o qual estava Quevedo em relações, e cuja filosofia lhe inspirou a mais predileta das suas obras, a *Vida de Marco Bruto*. Não é estoicismo de resignação barroca, mas de conduta política. E a conduta política é o grande problema da época e o problema pessoal de Quevedo.

A *Vida de Marco Bruto* é um "espelho de príncipes"; o gênero é barroco. Mas o fim é "enmendar el mundo", e sobretudo a Espanha decadente. Em Quevedo, como em Miguel Ângelo, não há pensamento

> "que no fuese recuerdo de la muerte".

As suas expressões fúnebres parecem-se, às vezes, com as de Góngora –

> "Azaradas son le hora y el momento ...
> cavan en mi vivir mi monumento."

Mas o que predomina em Quevedo é o sentido do tempo, da *durée*:

> "Ya no es ayer, mañana no ha llegado,
> hoy para y es, y fué, con movimiento
> que a la muerte me lleva despeñado."

A força motriz do seu pensamento fúnebre é o aspecto da decadência espanhola.

> "Miré los muros de la pátria mía
> Si un tiempo fuertes, ya desmoronados,
> De la carrera de la edad cansados...",

diz Quevedo, quase como um espanhol desesperado da geração de 1898. Contudo, não é exato chamar-lhe "humanista em forma barroca". A ideologia de Quevedo é tão ambígua como a sua personalidade; e certamente não é erasmiano. A mitologia grotesta dos *Sueños* não teria sido possível na Renascença; e é preciso observar que *Las zahurdas de Plutón* se chamavam, na primeira versão, *El sueño del Infierno*. A modificação de vários títulos de obras de Quevedo e a transformação do seu Inferno cristão em Olimpo burlesco é resultado da operação inquisitorial, da censura. O humanismo de Quevedo limita-se à oposição contra o aristotelismo oficial; por isso, também é adversário da poesia aristotélica, do culteranismo de Marino e Góngora. O estoicismo de Quevedo parece humanista, porque reage contra a ética aristotélica: o "buen tirano" e o "mal leal" que aparecem na *Vida de Marco Bruto*, lembram Antonio Pérez e as personagens maquiavélicas da tragédia senequiana. Mas o que Quevedo opõe ao maquiavelismo não é a ética aristotélico-tomística dos jesuítas, nem a conduta de "miles christianus" erasmiano, e sim a de um "miles christianus" estóico. Nos *Grandes anales de quince días* deu Quevedo um breve e perfeito panorama da política maquiavelista; em *La hora de todos* combate, em forma burlesca, a resistência astuta dos maquiavelistas contra a "Fortuna"; na *Política de Dios*, ofereceu o manual de conduta política e humana que ele mesmo renegou nas suas atividades políticas na Itália. Nessa contradição encontra-se a resposta do desespero patriótico do escritor: "no he hallado por qué causa seas digna de tan porfiada persecución". A política espanhola, abandonando o universalismo de Carlos V e Erasmo, tornara-se imperialista e contra-reformista, adotando o maquiavelismo que os seus princípios cristãos lhe proibiram. A vida política de Quevedo é uma "novela exemplar", simbolizando essa contradição. Os elementos da ideologia são humanísticos; a síntese con-

traditória é barroca. Deste modo nasceu do humanismo derrotado de Quevedo a contradição mais poderosa do século XVII: a sua sátira mais violenta. Quase contemporâneo de Quevedo é, enfim, um poeta satírico do outro lado do Atlântico, o brasileiro Gregório de Matos[9], quevediano veemente, satírico violento e muito licencioso, que também tem seus momentos de emoção religiosa.

O problema político de Quevedo também se apresentou ao espírito tolerante, "liberal", de Saavedra Fajardo[10]: a decadência espanhola só pode ser remediada pela execução inteligente da política maquiavelística, à qual se opõem, porém, os fins cristãos da política espanhola. Saavedra Fajardo pensa como um liberal do século XIX, explica a decadência da pátria pelas conseqüências nefastas das descobertas, pela expulsão dos mouros e judeus, pelas guerras inúteis. Manifesta um pacifismo bem erasmiano, em expressões que o humanista liberal Ludovico Vives assinaria: "Muchas veces se levantan las armas con pretexto de celo de la mayor gloria de Dios y causan su mayor deservicio; otras por la religión, y la ofenden; otras por el público sociego, y le perturban; otras por la libertad de los pueblos, y los oprimen." A forma estilística das *Cien Empresas* é barroca; é um "espelho de príncipes" em estilo emblemático, tão caro ao Barroco. O humanista liberal Saavedra Fajardo não conhece outra solução do problema espanhol além da tradicional, que se diz antimaquiavelística e é maquiavelística.

---

9 Gregório de Matos, 1623-1696.
Edição por James Amado, 7 vols., Salvador, 1969.
Antologia organizada por J. M. Wisnik, São Paulo, 1976.
Segismundo Spina: *Gregório de Matos*. São Paulo, 1947.
Maria de Lourdes Teixeira: *Gregório de Matos. Estudo e Antologia*. São Paulo, 1977.

10 Diego de Saavedra Fajardo, 1584-1648.
*Idea de un príncipe político-cristiano representada en Cien Empresas* (1640); *La República literaria* (1665).
Edição por A. González Palencia, Madrid, 1946.
F. Cortines: *Ideas jurídicas de Saavedra Fajardo*. Sevilla, 1907.
P. Frank de Andrea: "Lo Barroco in Saavedra Fajardo". (In: *Studium*, agosto de 1950.)

A solução radical encontra-se na literatura do jesuíta Baltasar Gracián[11]; retomando o maquiavelismo aristocrático da Renascença, transforma-o em outro, o da burguesia dos séculos vindouros. De maneira alguma parece Gracián pertencer, ideologicamente, ao seu tempo; mas é forçado a exprimir-se de maneira sutil, hiperbólica e elíptica. É conceptista e – quase – o escritor mais barroco do Barroco.

Gracián é o teórico do conceptismo: na *Agudeza y arte de ingenio* ensinou os processos estilísticos que lhe tornaram possível a expressão do maquiavelismo político do *Político* e do maquiavelismo individual do *Oráculo manual y arte de prudencia*; tratando outros assuntos, insuspeitos, nos seus poucos escritos religiosos, Gracián escreveu em estilo simples, sem reticências e sutilidades. Essa dobrez de Gracián agradou muito a Schopenhauer, tradutor do *Oráculo manual*; o filósofo alemão revelou contradição semelhante entre a prosa sublime do seu pessimismo cósmico e as lições de prudência egoística dos seus aforismos. Com efeito, as "particularidades" ideológicas do jesuíta já foram explicadas, assim como seu pessimismo: este teria sido simples mau humor de professor decepcionado, e aquelas, apenas veleidades obstinadas de um clérigo recalcitrante, em permanente "incompatibilidade de gênio" com os seus superiores na Companhia de Jesus. Até Menéndez y Pelayo, ao restabelecer a glória de Gracián, só o elogiou como grande estilista; pouco depois, a geração de 1898 entrou a considerá-lo como pensador profundo.

---

11 Baltasar Gracián, 1601-1658.
*El Héroe* (1637); *El Político* (1640); *Agudeza y Arte de Ingenio* (1642); *El Discreto* (1646); *Oráculo Manual y Arte de prudencia* (1653); *Criticón* (1651/1653, 1657).
Edição crítica do *Criticón* por M. Romera-Navarro, 3 vols., Philadelphia, 1938/1940.
Edição de *Héroe, Discreto* e *Oráculo Manual* por A. Reyes, Madrid, 1918.
A. Coster: *Baltasar Gracián*. New York, 1913.
F. Maldonado: *Gracián como pessimista y político*. Salamanca, 1916.
A. F. G. Bell: *Baltasar Gracián*. Oxford, 1921.
G. Marone: *Morale e politica di Baltasar Gracián*. Napoli, 1925.
I. F. Montesinos: "Gracián o la Picaresca pura". (In: *Cruz y Raya*, julho de 1933.)
A. Reyes: *Capítulos de literatura española*. México, 1939.
J. García López: *Baltasar Gracián*. Buenos Aires, 1947.

Na verdade, os conflitos de Gracián com a Companhia de Jesus só foram, realmente, casos de disciplina monástica; lembram as dificuldades de Mariana. Mas, desta vez, os superiores tinham plena razão. Mariana levara o antimaquiavelismo teórico ao absolutismo incipiente. Gracián não revelou segredos da Companhia, a não ser um segredo que toda a gente conhecia, quando invocou a prática maquiavelística da Companhia. O "herói", "político", "discreto", de Gracián, é um tipo moral, tão "perfeito" como o "cortegiano" da Renascença; mas é "prudente" como um jesuíta, e essa "prudência" é um maquiavelismo requintado e polido. A base dessa atitude é o desprezo da natureza humana. Gracián aprecia os homens como o seu contemporâneo La Rochefoucauld; a vida lhe parece luta permanente e implacável entre egoístas irremediáveis. Mas nem por isso pensa em amaldiçoar o mundo; tão-somente "to make the best of it", isto é, fazer tudo para que os melhores vençam e dominem os outros, os ineptos e imbecis. Nisto reside aquilo a que Azorín chamou o "nietzschianismo" de Gracián; não se trata, porém, de uma antecipação anacrônica, e sim do desenvolvimento implacavelmente lógico do conceito das elites, que foi o conceito político fundamental da Companhia de Jesus. As elites têm de dominar o mundo. Mas como consegui-lo? É possível, porque a Fortuna não é, como no "maquiavelismo" de Maquiavel, a grande adversária da "virtù"; é possível conquistar a Fortuna, a ponto de ela se tornar aliada do homem, de modo que, enfim, a moral e o sucesso coincidam. Então o maquiavelismo já não teria nada de imoral, de anticristão; seria até uma diretriz da conduta cristã, e o grande problema político e moral do Barroco estaria resolvido. Mas como vencer a Fortuna? Por meio de uma autodisciplina rigorosa; como jesuíta, Gracián é em primeira linha pedagogo, professor de energia.

A pedagogia de Gracián vence o pessimismo barroco. No romance picaresco, o mundo aristocrático da Renascença é desvalorizado, como "ilusión" e "engaño"; o pícaro chega ao "desegaño" pela viagem trabalhosa através do Inferno barroco. É uma solução cristã. Não tem outro fim o romance picaresco do protestantismo, o *Pilgrim's Progress* do viajante e pícaro puritano Bunyan. O jesuíta Gracián é menos tradicionalista que o sectário protestante. Andrenio e Critilo, os heróis do romance alegórico *Criticon*, representantes do homem no estado da natureza primitiva e do homem civilizado, viajam, como o romeiro de Bunyan, pelas paisagens alegóricas da civilização humana; mas o

ponto final não é a redenção, e sim a cultura. Afonso Reyes considera Gracián como pragmatista, Azorín, como intelectualista. Na verdade, o pragmatismo pedagógico de Gracián é mero instrumento disciplinar para conseguir a racionalização e intelectualização do homem instintivo. Assim, Gracián pretende ensinar como criar uma nova elite em substituição da antiga, já quixotesca; e, se não conseguiu esse fim, pelo menos antecipou o futuro. O romance pedagógico *Criticon*, que parece continuação conceptista das *Soledades*, é precursor do romance pedagógico *Robinson Crusoe*, em que se forma o "homo novus" do capitalismo e utilitarismo. A disciplina dos instintos em Gracián não é muito diferente da "ascese de trabalho", base calvinista da mentalidade burguesa, segundo Max Weber. A interpretação da vida como luta de egoísmos antecipa a interpretação semelhante de Mandeville e as harmonias preestabelecidas do liberalismo econômico de Adam Smith. A coincidência de sucesso e moral resolveu realmente o problema barroco do maquiavelismo; mas de um modo que excedeu a vontade e as possibilidades do Barroco aristocrático. Gracián antecipou o novo maquiavelismo da nova elite burguesa. A sua expressão é barroquíssima; mas só principiou a ser compreendida quando o "siglo de oro" da literatura espanhola já passara, e a hegemonia literária coube, em toda a parte, ao classicismo francês, até na Espanha dos Bourbons. Gracián morreu em 1658; mas o seu êxito internacional só começou por volta de 1680; e na perspectiva histórica o jesuíta aparece como o último grande escritor da Espanha barroca, antes de a hegemonia passar para a França e iniciar-se o caminho para a Revolução da Burguesia.

A derrota de um Cervantes, de um Quevedo, de um Saavedra Fajardo, é a de espanhóis que se rebelam contra o espanholismo. Mas logo a Europa inteira se levantará contra a dominação da grande potência do Barroco; entre os primeiros, os portugueses.

Ambigüidades e hesitações da transição caracterizam o português D. Francisco Manuel de Melo[12], grande escritor em língua portuguesa e em língua espanhola, humanista e homem de ação como Quevedo, estóico como

---

12 Francisco Manuel de Melo, 1608-1666.
*Historia de los movimientos y separación de Cataluña y de la guerra* (1645); *Carta de Guia de Casados* (1651); *Epanáforas de Vária História Portuguesa* (1660); *Cartas Familiares* (1664); *El fidalgo aprendiz* (1665); *Apólogos Dialogais* (publ. 1721).
E. Prestage: *Dom Francisco Manuel de Melo*. Coimbra, 1914.

Lipsius, crítico literário de modernidade surpreendente, e que antecipa a atitude da oposição na "Querelle des Anciens et Modernes". Salvou-se de conclusões talvez demasiado perigosas, dedicando-se ao esteticismo de uma grande cultura estilística, bilíngüe. É, porém, mais uma vez, um jesuíta rebelde quem antecipa o futuro: o autor de uma *História do Futuro*, o Pe. Antônio Vieira[13]. Como estilista, é tão barroco quanto Quevedo e Gracián, e mais do que Segneri. Uma erudição enciclopédica e a experiência de uma vida agitadíssima de 90 anos fornece-lhe a abundância de imagens e metáforas que impressionaram o século. Como pregador e como epistológrafo, Vieira é um grande jornalista, a serviço de uma política corajosa, na qual um liberalismo à maneira de Saavedra Fajardo se alia ao patriotismo à maneira de Quevedo. Mas Vieira é mais audacioso que os outros. Fala com eloqüência torrencial em favor dos judeus e dos índios escravizados, contra os impostos injustos, propugnando nova política colonial, razoável e mercantilista. As suas "heresias", que o incompatibilizaram com a Inquisição, chegam a profissões de fé meio ocultistas; mas ainda não se sabe se o sebastianismo de Vieira foi resíduo da idéia de uma "Terceira Igreja" erasmiana ou, talvez, joaquimita. Em todo caso, podia utilizar o sebastianismo utópico da superstição popular em favor da nova dinastia portuguesa e contra os espanhóis. O Antibarroco em forma barroca ataca os fundamentos políticos e sociais do edifício de que aquele estilo é a expressão.

A revolta portuguesa contra a Espanha é um dos vários sintomas políticos de uma revolta ideológica geral. Os primeiros grandes ideólogos antiespanhóis são os herdeiros imediatos da Renascença, os italianos. No "Hospital das Letras", a espirituosa sátira literária de D. Francisco Manuel de Melo, aparece como interlocutor, ao lado de Lipsius e Quevedo, o italiano Trajano Boccalini[14], um dos criadores do gênero de crítica literária em forma

---

13 Antônio Vieira, 1608-1697.
*Sermões* (15 vols., 1679/1748); *Cartas* (3 vols., 1735/1746).
Edição das *Cartas* por L. Azevedo, 3 vols., Coimbra, 1925/1928.
L. Azevedo: *História de Antônio Vieira*. 2.ª ed. 2 vols. Lisboa, 1931.
H. Cidade: *Padre Antônio Vieira. Estudo Biográfico e Crítico*. Lisboa, 1940.
M. C. Gotaas: *Bossuet and Vieira*. Washington, 1953.

14 Trajano Boccalini, 1556-1613.
*Ragguagli di Parnasso* (1612/1613).
Edição por G. Rua, 2 vols., Bari, 1910/1912.
M. Stirpe: *L'opera e il pensiero político di Trajano Boccalini*. Roma, 1920.

alegórica, nos seus famosos *Ragguagli di Parnasso*. Boccalini finge-se secretário da corte de Apolo, que convocou um parlamento dos maiores homens de todos os tempos para resolver os problemas atuais da época. Em primeiro plano, trata dos problemas literários: Ludovico Castelvetro, o teórico antiaristotélico, insinua ao deus as resoluções mais mordazes contra as letras barrocas. O relator dos negócios políticos é Castiglione, que manda medir as cadeias espanholas da Itália; achando-as grandes demais, propõe reduzilas por meio de limas francesas, inglesas, ou até turcas; e a confecção de um mapa político da Europa torna-se difícil, por ser impossível determinar a verdadeira longitude da Cúria Romana. Boccalini é o Quevedo italiano, mais direto e menos barroco. Os herdeiros imediatos da Renascença parecem, em comparação com os espanhóis contemporâneos, quase clássicos. Tassoni[15], nas suas *Filippiche contro gli Spagnuoli*, revela eloqüência demonsteniana; mas o Duque de Piemonte, ao qual se dirigiu, podia tão pouco contra os espanhóis como a república de Veneza, cuja proteção Boccalini procurara; o satírico não escapou à morte, tendo sido, provavelmente, envenenado.

Como força internacional, política e estilística, o Barroco espanhol caiu, quando, no terreno ideológico, se atacou o aristotelismo, e no terreno político se adotou o maquiavelismo. A reunião impossível de aristotelismo teórico e maquiavelismo prático foi o problema que os espanhóis não souberam resolver. O maquiavelismo antiaristotélico tornou-se a doutrina pela qual o absolutismo francês preparou a ascensão de uma nova elite, a burguesia. Um precursor, dos maiores, desse movimento, é Tommaso Campanella[16], o italiano antiespanhol que se passou para a França.

---

S. Natali: *Trajano Boccalini*. Milano, 1934.
A. Belloni: *Trajano Boccalini*. Torino, 1940.

15 Cf. "Pastorais, epopéias, epopéia herói-cômica e romance picaresco", nota 33.

16 Tommaso Campanella, 1568-1630.
*Città del Sole* (1602).
Edição por G. Paladino, Napoli, 1920.
*Poesias*, edit. por G. Gentile, Bari, 1915. (2.ª ed., Firenze, 1939.)
C. Dentice D'Accadia: *Tommaso Campanella*. Firenze, 1921.
P. Treves: *La filosofia politica di Tommaso Campanella.* Bari, 1930.
M. Valeri: *Campanella*. Roma, 1931.
G. Flores: "La lirica del Campanella". (In: *Leónardo*, X/9, 1939.)
L. De Carolis Pilotti: *Tommaso Campanella poeta*. Milano, 1942.

De longe, parece figura tão barroca como Quevedo; e tão rebelde como Gracián. Barroca é a sua erudição enciclopédica e confusa, em que a magia desempenha papel importante. Barroco é o estilo abundante da sua prosa. Barrocas, as suas idéias políticas, teocráticas; já houve quem acreditasse que o "Estado" teocrático e meio socialista dos jesuítas no Paraguai se baseava em conceitos campanellianos. De perto, os aspectos mudam. Como filósofo, Campanella não é tão "moderno" quanto se acreditava, e sobretudo não é possível atribuir-lhe idéias deístas; Campanella é discípulo do último grande platônico da Renascença italiana, Telesio, continuando-lhe o antiaristotelismo algo fantástico. Expressão do seu antiaristotelismo é a sua poesia, à qual antigamente se deu pouca importância, e que é hoje reconhecida como a mais sincera e mais profunda do século XVII italiano; é poesia antimarinista, anti-hedonista, de fundo ético:

> "Io nacqui a debellar tre mali estremi:
> Tirannide, sofismi, ipocrisia."

É um programa. A ortodoxia de dominicano não lhe impede exigir, para tornar possível a realização do seu sonho teocrático, a reforma moral e espiritual da Igreja. Na verdade, Campanella está entre o iluminismo sebastianista de Vieira e as esperanças de uma "Terceira Igreja" dos franciscanos rebeldes do século XIII, os da "Ecclesia spiritualis"; Campanella nasceu na terra de Joaquim de Fiore, na Calábria. A *Città Del Sole*, de Campanella, é uma utopia eclesiástica; e é digno de nota o fato de que o século barroco ignora, em geral, as utopias, em que é tão fértil a Renascença e, depois, a Ilustração do século XVIII. Campanella nem se limita à utopia; como todas as grandes figuras do Antibarroco, é um homem de ação, embora vencido. Após haver defendido a realização da teocracia pelas armas espanholas, passou-se ao patriotismo italiano, envolvendo-se numa conspiração revolucionária, antiespanhola, que teve de expiar em vinte e seis anos de prisão duríssima, torturado até o martírio – a ninguém podem escapar os acentos de verdade terrível em versos como estes:

> "Cinquanta prigione, sette tormenti
> Passai, e pur son nel pondo;
> E dodici anni d'ingiurie e di stenti",

e, com naturalismo mais pungente:

> "Le membra sette volta tormentate,
> Il sol negato agli occhi,
> I nervi stretti, e'ossa scontinoate."

Durante esses 26 anos de martírio escreveu Campanella os seus inúmeros tratados filosóficos e políticos, tornou-se, por vias clandestinas, o conselheiro de todos os príncipes antiespanhóis da Europa; solto, enfim, foi para a França, que lhe parecia destinada a realizar a política universalista que a Espanha tirânica traíra. Campanella não foi um entusiasta lunático. A literatura italiana não produziu, entre Dante e Leopardi, poesia mais verdadeira que a desse espírito livre, embora confuso:

> "Quindi l'ale sicura a l'aria porgo,
> Nè temo intoppo di cristallo o vetro;
> Ma fendo i cieli, e a l'infinito m'ergo.
> E mentre dal mio globo agli altri sorgo,
> E per l'etereo campo oltre penetro,
> Quel ch'altri lungi vede, lascio al tergo."

No "globo" terrestre, porém, sobre o qual se ergueu a alma do sonhador martirizado, o seu sonho político realizou-se. O ambiente francês, em que entrou Campanella, estava ideologicamente bem preparado para a luta antiespanhola. A doutrina de Jean Bodin sofrera a influência do maquiavelismo antimaquiavelístico do espanhol exilado Antonio Pérez. O teórico da nova conduta é Gabriel Naudé[17], glorificador cínico da violência e da fraude para fins políticos; Naudé foi o intermediário entre Campanella e Richelieu. À luz dessas relações apresenta-se menos escandalosa a mescla de maquiavelismo e misticismo na "eminence grise" de Richelieu, o Père Joseph. O iluminismo de Vieira e Campanella tampouco os embaraçou

---

17 Gabriel Naudé, 1600-1653.
*Considérations politiques sur les coups d'état* (1639).
C. A. Sainte-Beuve: *Portraits littéraires*. Vol. II.

na política prática. A relativa tolerância religiosa na Holanda, liberta dos espanhóis, permitiu, no país dos místicos pré-erasmianos, a Renascença da "Terceira Igreja" e dos seus ideais religiosos, que tão facilmente se transformaram em ideais políticos. A seita dos arminianos, protestando contra o predestinacionismo rigoroso dos calvinistas, aproxima-se bastante do pelagianismo; e este mesmo voltará, mais tarde, como antropologia otimista dos "filósofos" da Ilustração. Certas expressões dos arminianos cheiram a unitarismo e deísmo. Nesse ambiente surgiu Hugo Grotius[18], grande apologista e maior jurista. As concessões que fez ao catolicismo, no seu famoso tratado de *De veritate religionis christianea*, têm como origem o desejo ardente da união – ou antes, reunião – das Igrejas separadas; mas o esforço para reduzir a distância entre os credos leva a reduzir a importância das diferenças dogmáticas e, finalmente, dos próprios dogmas. Nos seus comentários bíblicos, Grotius chega a antecipações da exegese crítica, de modo que o apologista ocasionalmente fala como se fosse livre-pensador. A tendência do seu pensamento está mesmo nessa direção. Grotius é o renovador do Direito internacional, a ponto de o seu *De jure belli ac pacis* eclipsar a memória de Vitoria. A interpretação grotiana do Direito natural no sentido da liberdade dos mares serviu aos interesses políticos e comerciais da Holanda contra o monopólio espanhol; mas os motivos desse neo-erasmismo jurídico não são meramente ocasionais. Antiaristotelismo filosófico e pelagianismo teológico deviam, juntos, levar à abolição do "Direito natural secundário" de Sepúlveda e dos jesuítas; e disso resultará um pacifismo mais radical e menos religioso que o de Las Casas. É antes o começo do liberalismo político, correspondente ao liberalismo jurídico e econômico. Principia a distinção entre Direito natural e Direito divino; e o fim será um Direito natural que já não precisa de sanção religiosa: o dos "filósofos" e da *Encyclopédie*. Nas vésperas da Revolução o "abbé" Raynal

---

18 Hugo Grotius, 1583-1645.
*Mare liberum* (1609); *De veritate religionis christianae* (1622); *De jure belli ac pacis* (1625); *Annotationes ad Vetus Testamentum* (1644); *Annotationes ad Novum Testamentum* (1641/1647); *Annales et historiae de rebus belgicis* (1657).
H. Schlueter: *Die Theologie des Hugo Grotius*. Leipzig, 1919.
W. S. M. Knight: *The Life and Works of Hugo Grotius*. London, 1925.

lança ao "acien regime" e à Igreja a acusação dos crimes que cometeram nas colônias em nome do cristianismo: a *Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce dos Européens dans les deux Indes* (1770/1780) baseia-se principalmente na documentação de Las Casas, que serviu, assim, para fundamentar a "leyenda negra" do liberalismo contra "a Espanha da Inquisição". É o fim de um ciclo histórico.

A transformação do antimaquiavelismo espanhol em ideologia revolucionária francesa operou-se através do "Antibarroco", conjunto complicado de motivos maquiavelísticos, antiaristotélicos e místicos. Os mesmos motivos são capazes de aparecer em outras combinações, das quais as mais importantes contribuíram para a gênese da historiografia crítica e da física matemática. Em 1683 publicou-se uma das obras principais do maquiavelismo barroco italiano: a obra anônima *Opinione del come abbia a governarsi internamente ed esternamente la Republica di Venezia per conservare il perpetuo dominio pubblico*, escrita por volta de 1615, e atribuída ao padre Paolo Sarpi[19], conselheiro da República de Veneza, na luta contra as reivindicações da Cúria Romana. Essas reivindicações, relativas à jurisdição eclesiástica, basearam-se nos decretos do concílio de Trento, que a República se recusou a reconhecer; e para combatê-las escreveu Sarpi a famosíssima *Istoria Del Concilio Tridentino*, demonstração historiográfica da tese seguinte: o concílio de Trento não conseguiu a reforma necessária da Igreja, porque não foi inspirado pelo Espírito Santo, e sim dirigido pelas intrigas e maquinações da Cúria Romana e dos jesuítas. Pelo estilo, a obra distingue-se de toda a outra prosa do século: não imita a eloqüência sublime de Lívio nem a concisão sombria de Tácito; relata os fatos com rigor lógico e precisão implacável. Estilo aparentemente impessoal, e que é, no entanto, a expressão pessoal do autor: Sarpi não foi, como os seus inimigos

---

19 Paolo Sarpi, 1552-1623.
*Istoria del Concilio Tridentino* (1619).
Edição por G. Gambarin, 3 vols., Bari, 1935.
A. Pascolato: *Fra Paolo Sarpi*. Milano, 1893.
G. Getto: *Paolo Sarpi*. Firenze, 1941.
L. Salvatorelli: "Le idee religiose di Fra Paolo Sarpi". (In: *Memorie dell'Academia dei Lincei*, VIII-V-6, 1953).

o pintaram, um monge ambicioso, vendido ao governo veneziano, mas um espírito de grande estadista e, ao mesmo tempo, um religioso austero, cheio de zelo pela verdadeira reforma da Igreja. Religiosidade e lógica não excluem ironia e vivacidade; Sarpi é um grande narrador, superior, nesse aspecto, a todos os historiadores modernos, menos a Gibbon, com o qual tem em comum a ironia mordaz, a capacidade de retratar em poucas palavras caricaturais um adversário, ferindo-o mortalmente. É até superior a Gibbon pelo rigor da documentação, sempre de primeira mão; é um precursor da historiografia crítica. A perigosa mistura de documentação exata e ironia satírica aproxima Sarpi de Bayle; mas não são estas as qualidades a que o padre deveu o bom êxito da sua obra, editada inúmeras vezes e traduzida para todas as línguas. A *Istoria Del Concilio Tridentino* tornou-se arma poderosa das monarquias absolutas na luta contra o Papado; serviu ao galicanismo francês e à luta antijesuítica do século XVIII. Sarpi é o sucessor, após grande intervalo, de Marsilius de Padua, cujo *Defensor pacis* revela as mesmas tendências, contra as exigências teocráticas e em favor do Estado leigo e absoluto, nominalista e partidário da "Ecclesia spiritualis". Com efeito, esses anticlericalismos têm fundamento místico. Sarpi não foi, como afirmavam seus adversários, um criptoprotestante. Salvatorelli tem demonstrado um fundo ocasionalista de sua religiosidade. Mais outras combinações de naturalismo antiaristotélico e misticismo encontram-se nos começos da física moderna.

Galileu[20] foi um dos espíritos mais claros de todos os tempos. As suas descobertas astronômicas e as suas fórmulas físicas pertencem hoje ao patrimônio intelectual dos meninos de colégio; é difícil, agora, imaginar a força lógica que foi necessária para organizar aqueles experimentos e condensar-lhes o resultado, tão oposto aos conceitos vigentes da física aris-

---

20 Galileo Galilei, 1564-1642.
*Saggiatore* (1623); *Dialogo dei massimi sistemi del mondo* (1632); *Dialoghi delle nuove scienze* (1638); etc.; — *Considerazioni sulla "Gerusalemme Liberata"* (1590?, 1612?).
L. Olschki: *Galilei und sein Zeit*. Halle, 1927.
A. Koyré: *Études galiléennes*. Paris, 1940.
M. V. Giovine: *Galilei scrittore*. Genova, 1943.
R. Spongani: *La prosa di Galilei*. Messina, 1949.

totélica, em fórmulas simples e lapidares. Algo daquela força ainda se nos revela nas fórmulas precisas do seu estilo. Galileu, fundador da física matemática, não era grande matemático; em compensação, possuía o talento raro de exprimir em palavras claríssimas o conteúdo de reflexões e fórmulas matemáticas; o *Dialogo dei massimi sistemi del mondo*, defesa convincente e deliciosamente irônica do sistema de Copérnico contra os partidários obstinados do geocentrismo, é uma das obras-primas da prosa italiana, e a primeira grande obra científica escrita em uma das línguas modernas; Olschki chega a ver nisso o mérito principal de Galileu. O grande toscano é resolutamente "moderno". O seu antiaristotelismo estende-se à literatura, e nas famosas *Considerazioni* censurou o Tasso da maneira mais implacável, para elogiar tanto mais o poeta da sua predileção, Ariosto. Esse amor ao poeta mais fantástico da Renascença não deixa de surpreender num espírito tão lógico. Mas é assim mesmo. Dingler advertiu que os experimentos físicos de Galileu não eram o ponto de partida, e sim o resultado do seu pensamento; para inventá-los, devia ter uma opinião preconcebida, antecipando o resultado das observações. Galileu é um pensador platônico; esta observação de Koyré é bem acertada. Contudo, quando Galileu se confessou "aristotélico", não o fez por mera hipocrisia contra-reformista; apenas, a expressão não foi exata. O termo *virtual*, tão importante na dinâmica de Galileu, deriva da escolástica, embora não da tomística; e Galileu cita, ocasionalmente, os grandes nominalistas do século XIV, da escola de Paris, que lhe anteciparam as idéias: Oresme, Buridano, Holkot, William of Heytesbury.

As raízes escolásticas e até místicas da física moderna refletem-se, em certa "confusão", meio científica, meio religiosa, nos espíritos científicos do Barroco[21]. Galileu parece brincar quando, nas *Due lezioni* sobre Dante, pretende determinar a "situação, forma e medida do Inferno"; mas Pascal não brinca quando tira de observações astronômicas conclusões teológicas. Napier, inventor dos logaritmos, ocupou-se com

21 E. A. Burtt: *The Metaphysical Foundations of Modern Physical Science*. 2.ª ed. New York, 1932.
D. Mahnke: *Unendliche Sphaere und Allmittelpunkt. Beiträge zur Genealogie der mathematischen Mystik*. Halle, 1937.

a exegese do Apocalipse; Guericke, inventor das máquinas pneumáticas, pretendeu explicar o milagre de Josué e descobrir o lugar geográfico do Inferno (desta vez não se trata do Inferno de Dante, mas do Inferno da Igreja luterana); Kepler elaborou horóscopos; Newton extraiu do Apocalipse lições de cronologia matemática. Censurar isto como "confusão pouco científica" é um anacronismo, tão grande, aliás, como o outro anacronismo de salientar a fé cristã daqueles cientistas antigos, em comparação com o "ateísmo lamentável dos modernos". Na verdade, a oposição dos cientistas do século XVII à física aristotélica levou-os fatalmente ao platonismo, que, nas épocas modernas, aparece quase sempre em formas de misticismo religioso. Não é, pois, estranho que o primeiro grande centro da física experimental, a Inglaterra, tenha sido também o centro de um platonismo meio fantástico. Em poetas de erudição enciclopédica, como Donne e Milton, misturam-se da maneira mais estranha, o antigo e o moderno sistema do mundo, e os teólogos anglicanos, puritanos e "independentes" abrem-se de boa vontade às influências do misticismo continental, que lhes chegou na pessoa de Comenius e nos livros de Boehme.

Amos Comenius[22] é um caso notável de combinação antibarroca de elementos barrocos. O século XVIII costumava esquecer as origens místicas das correntes espirituais, para guardar apenas os resultados racionais; e Comenius também sobrevive na memória da humanidade

---

22 Johannes Amos Comenius (Komensky), 1592-1670.
*Pansophiae Prodromus* (1639); *Pansophiae diatopsis* (1643); *Methodus linguarum* (1648); *Scholae Ludus* (1655); *Opera Didactica* (1657); *Orbis sensualium pictus* (1659); *De bono unitatis* (1660); *De Irenico Trenicorum* (1660); etc., etc.; — *Labyrint sveta a raj srdce* (*O Labirinto do Mundo*) (1663).
Edição das Obras completas por J. Kvacala, 7 vols., Praha, 1910/1923.
Tradução inglesa do *Labirinto* por J. Lutzom, London, 1905.
J. Kvacala: *Johannes Amos Comenius*. Leipzig, 1892.
G. Binswaenger: *Amos Comenius als Pansoph*. Stuttgart, 1904.
A. Novak: *Jan Amos Komensky*. Praha, 1920.
A. Heyberger: *Jean Amos Comenius*. Paris, 1928.
R. F. Young: *Comenius in England*. London, 1932.
A. A. Krasnovski: *Amos Komensky*. Moscou, 1953.

apenas como pai da pedagogia "natural", da "lição de coisas" em vez do "ensino de palavras", do "Orbis pictus" em vez das regras gramaticais; Rousseau e Pestalozzi continuaram-lhe a obra. Este sensualismo pedagógico está em relação íntima com o sensualismo epistemológico de Locke; mas tem outros fundamentos. Locke é nominalista porque empirista. Comenius era nominalista porque platonista. Sonhava com uma ciência ideal, a "Pansophia", combinação matemática de idéias puras, lembrando Lullus e Leibniz. Comenius é antiaristotélico, mas não por empirismo de cientista, e sim por escrúpulos de cristão contra a mistura escolástica da fé cristã com a filosofia pagã. É protestante; e protestante eslavo. Latinizou seu nome em Comenius, para enquadrar-se melhor na "República de Letras" da Europa. Mas o nome de família era Komensky; foi bispo da seita dos "Irmãos da Morávia", um dos ramos mais importantes da "Terceira Igreja". Os "Irmãos", perseguidos e expulsos da Boêmia, conservam uma canção comovente, no estilo das canções populares eslavas, mais ou menos assim:

> "Belo é o rio, o rio Moldava, onde ficam nossas casas.
> Bela é a cidade, a cidade de Praga, onde mora
> nossa família.
> Nada mais de rio, nem de cidade: somos exilados;
> Nada trouxemos senão a Bíblia e o Labirinto."

A última palavra alude ao *Labirinto do Mundo*, romance alegórico de Comenius, escrito em língua checa, e que recorda estranhamente o *Criticon*, de Gracián, embora esteja mais próximo da ideologia do *Pilgrim's Progress*, de Bunyan.

Em 1641 Comenius visitou a Inglaterra, convidado pelo Parlamento para estudar reformas do ensino. Lá, assim como mais tarde na Suécia e na Holanda, não se cansou de trabalhar pela união das Igrejas separadas, da qual esperava o "Milênio"; na realidade, o irenismo de Comenius preparava o terreno para a indiferença dogmática, assim como o seu platonismo se antecipou ao sensualismo. Não é este um caso isolado. Os livros do místico silesiano Jacob Boehme exerceram influência pro-

funda na Inglaterra do século XVII[23]: nos *quakers*, nos independentistas e outros sectários, em Vaughan e Milton, e, particularmente, nos filósofos Henry More e Ralph Cudworth, chefes da "escola platônica" de Cambridge[24]. Eis aí a origem do platonismo entusiástico de Shaftesbury; e será difícil dizer se o racionalismo cartesiano sucumbiu ao empirismo de Locke e Newton, popularizado na França por Voltaire, ou ao entusiasmo platônico de Shaftesbury, filósofo de predileção do pré-romantismo, de Rousseau e Saint-Pierre. Todas as correntes antibarrocas desembocam no país da "pseudomorfose burguesa", a França.

Na França, a oposição é representada por um grupo de literatos e gente da alta sociedade que se opõem à fé e sobretudo à moral reinante: os "libertins"[25]. A palavra tem hoje o sentido de vida devassa e desregrada; no século XVII significava uma atitude ideológica, mescla de heresia, cepticismo, deísmo e ateísmo, baseada nem sempre, mas às vezes, em convicções materialistas, epicuréias. Nem sempre, porém, as mais das vezes, os "libertins" tiraram dessas convicções conclusões práticas, no sentido do "epicurismo" vulgar, da libertinagem, na acepção moderna da palavra. Foram assim os aristocratas que se reuniram no "Temple" – os Duques de Vendôme, Nevers e Bouillon, muitos "frondeurs", cavaleiros como Méré e Milton, os amigos da mocidade alegre de Pascal. Méré, aliás, era "moraliste", observador e aforista epigramático, não de todo indigno de La Rochefoucauld, mas menos pessimista. O tipo do "frondeur" e diletante em letras é Bussy-Rabutin[26], espécie de Retz leigo, escritor frívolo e picante, epistológrafo pouco inferior a sua prima, Madame de Sévigné. O mais importante dos libertinos aristocráticos,

---

23 W. Struck: *Der Einfluss Jacob Boehmes auf die englische Literatur des 17. Jahrhunderts*. Berlin, 1936.

24 F. J. Powicke: *The Cambridge Platonists*. London, 1926.

25 F. Lachèvre: *Le libertinage au XVIIe siècle*. 4 vols. Paris, 1921.

26 Roger de Rabutin, comte de Bussy, 1618-1693.
*Histoire amoureuse des Gaules* (1665); *Mémoires* (1696).
E. Gérard-Gailly: *Un académicien, grand seigneur et libertin du XVIIe siècle. Bussy-Rabutin, sa vie, ses oeuvres et ses amies*. Paris, 1909.

Saint-Évremond, assumiu atitudes de crítico filosófico; pela repercussão que teve, já pertence a outra época.

Entre os aristocratas-diletantes e os escritores de profissão existe um grupo de libertinos, boêmios fantásticos, com veleidades de oposição religiosa e social, escondendo as suas tendências sob expressões "preciosas" ou burlescas. Théophile de Viau[27] pertence a esse grupo boêmio; em 1625 foi processado como "ateísta". O mais complexo dos boêmios é Cyrano de Bergerac[28]: os versos espirituosos e retumbantes de Rostand simplificaram-lhe demais a figura, ao gosto do grande público. Em Cyrano havia a matéria de um poeta autêntico e talvez de um pensador original. A sua tragédia *La mort d'Agrippine* não é de um senequiano atrasado; revela a possibilidade de uma evolução teatral, partindo de Rotrou e independente de Corneille, e que teria levado a outro teatro, diverso do de Racine. A riqueza de pensamentos filosóficos no diálogo lembra Chapman; segundo a lenda aliás, Cyrano fora, junto com Molière, discípulo do epicureu Gassendi. Por pouco Cyrano não descobriu a comédia "endiablée" como meio de expressão do Antibarroco; e o seu *Pendant joué* não deixou de ter influência em Molière. Mas o gênio fantástico de Cyrano de Bergerac permitiu-lhe descobrir mais outra expressão que, apesar das reminiscências de Ariosto e Rabelais, é sua: o romance fantástico. As viagens imaginárias de Cyrano para os reinos da Lua e do Sol apresentam uma das raras utopias do século XVII, embora com objetivo satírico; estão entre Morus e Campanella, inspiraram Swift e Voltaire. Porém Cyrano ficou como literato menor, talvez porque não sabia decidir-se entre pensamento e arte, entre os caminhos da literatura tendenciosa e os da arte despreocupada.

---

27 Cf. "Poesia e teatro da Contra-Reforma", nota 43.

28 Savinien de Cyrano de Bergerac, 1620-1655.
*Le pedant joué* (1654); *Histoire comique ou Voyage dans la lune* (1659); *Histoire comique des États et Empires du soleil* (1662); *La mort d'Agrippine* (1663).
Edição dos romances por F. Lachèvre, Paris, 1933.
P. Brun: *Savinien de Cyrano de Bergerac, sa vie et ses oeuvres*. Paris, 1893.
L.-R. Lefèvre: *La vie de Cyrano de Bergerac*. Paris, 1927.

O único artista puro entre os "libertins" é La Fontaine[29]; a posteridade o recompensou, perdoando-lhe a obscenidade dos *Contes* e utilizando as *Fables* como livro didático. São as qualidades didáticas que os manuais celebram em La Fontaine: cada fábula é uma peça característica, boa para ser decorada; La Fontaine seria poeta acessível aos meninos e, no entanto, apreciado pelos adultos; a leitura das *Fables* despertaria o senso da natureza e o amor aos animais; enfim, as suas "lições" de moral seriam tão proveitosas! Elogios assim causam estranheza sobretudo aos estrangeiros; a quem não foi inculcada, desde a meninice, a veneração a La Fontaine, será impossível compreender uma frase como esta: "La Fontaine est notre Lucrèce ou Arioste." E existem comparações do grande fabulista com Homero e Dante. Sainte-Beuve deu a definição definitiva: "Le poète national." No culto nacional de La Fontaine reconheceu Hazlitt o sintoma da incompreensão dos franceses em relação à verdadeira poesia.

Mas essas restrições são inexatas. La Fontaine é um grande fabulista; a fábula é, no entanto, um gênero menor, baseado no processo de alegorizar em qualidades de animais as virtudes e vícios humanos, e esse processo tem algo de racional, incompatível com o lirismo e até com a própria poesia. La Fontaine pode ser considerado poeta no sentido dos séculos XVI, XVIII, ou até XIX, épocas nas quais a poesia compreendia tudo quanto

---

29 Jean da La Fontaine, 1621-1695.
*Contes* (1664, 1667, 1671, 1675); *Les Fables* (I-VI, 1668; VII-XI, 1678; XII, 1694).
*Le Songe de Vaux* (1657); *Elégie aux Nymphes de Vaux* (1661); *Les amours de Psyché* (1669); *Discours à Madame de la Sablière* (1684); *Épître à Huet* (1687).
Edições por H. Régnier, 11 vols., Paris, 1883/1893, e por J. Longnon, 2 vols., Paris, 1927.
H. Taine: *La Fontaine et ses fables*. Paris, 1853.
G. Michaut: *La Fontaine*. 2 vols. Paris, 1913/1915.
K. Vossler: *La Fontaine und sein Fabelwerk*. Heidelberg, 1919.
F. Gohin: *L'art de La Fontaine dans ses fables*. Paris, 1930.
L.-P. Fargue: "La Fontaine". (In: *Tableau de la littérature française, de Corneille à Chénier*. Paris, 1939.)
A. Siegfried: *La Fontaine, Machiavel français*. Paris, 1950.
E. Baudin: *La philosophie morale des fables de La Fontaine*. Neuchâtel, 1951.
L. Petit: *La Fontaine et Saint-Évremond*. Toulouse, 1953.

era escrito em versos: o lirismo, a ode, a elegia, o *lied*, a narração versificada, a retórica metrificada, e mesmo o epigrama espirituoso; mas nunca no sentido da poesia "sugestiva" dos séculos XVII e XX. O metro, em La Fontaine, é instrumento de estilização; estiliza-se a natureza e os animais, guardando-se as proporções naturais só dos homens, que são os heróis de várias fábulas, exibindo conceitos morais bem "naturalistas" e pouco edificantes. Tinham razão Rousseau e Lamartine em lamentar a leitura das *Fables* na escola, censurando-lhes o egoísmo malicioso e o conceito utilitário da vida. Se La Fontaine tivesse um sistema moral, esse se pareceria ao de Gracián. Não foi o "bonhomme" da lenda biográfica; foi boêmio que sabia viver a expensas da aristocracia, um preguiçoso, gozador irresponsável da vida. Brunetière observou que a atitude de La Fontaine em face da vida é a de um espectador; considera essa atitude eminentemente artística. Contudo, só arte parnasiana se define assim, e La Fontaine é artista de outra estirpe: um "libertin", com a única responsabilidade do verso eficiente. La Fontaine tem versos epigramáticos e versos voluptuosos, versos razoáveis e versos fantásticos, versos barrocos, como os "Amours de Psyché", e versos tão sugestivos como se fossem de Du Bellay, a ponto de o próprio Brunetière, tão surdo para a poesia, os admirar:

> "Sur les humides bords des royaumes du vent."

Em La Fontaine o domínio extraordinário da língua não é virtuosismo; é conseqüência do amor de artista a todas as coisas e todos os meios de expressão –

> "J'aime le jeu, l'amour, les livres, la musique,
> La ville et la campagne, enfim tout ..."

– confissão que lembra o epicurismo compreensivo de Montaigne e situa o poeta na atmosfera da Renascença.

> "Je chéris l'Ariost et j'estime le Tasse"

e

> "Plein de Machiavel, entêté de Boccace"

assim se apresenta La Fontaine, declarando as fontes da sua cultura métrica, da sua moral e dos seus enredos. Aquilo a que se chama, em La Fontaine, "esprit gaulois", é antes o sonho idílico da Renascença, de um Aminta francês, sonhado num século em que todas as frutas tinham o sabor do pecado original. O epicurismo de La Fontaine seria imaginário se o poeta não pudesse alegar um forte argumento: os homens falam como santos, porém agem como epicureus. E assim ele os pinta, sem violentar a verdade, sem estilizá-los:

> "... il ne faut pas
> Quitter la nature d'un pas."

De "moral", nada, a não ser a moral dos "moralistes" imparciais e implacáveis. Entendida como lição, a moral de La Fontaine seria a mesma de Gracián, pragmatista e utilitária. Eis porque o processo de La Fontaine só superficialmente se assemelha ao dos outros fabulistas: em vez de humanizar os animais, animaliza os homens. O processo é o de Balzac, seria o de Zola se este houvesse tido o humorismo epicureu de La Fontaine:

> "Une ample comédie à cent actes divers
> Et dont la scène est l'Univers.
> Hommes, dieux, animaux, tout y fait quelque rôle".

Em última análise, La Fontaine não apresenta, nas centenas de atos da sua grande Comédia, os animais no papel de deuses offenbachianos e homens burlescos; os seus homens e deuses são animais. As *Fables* constituem uma coleção completa e coerente de *short stories* em versos, sempre espirituosas porque a "libertinagem" espiritual de La Fontaine o eleva acima do pessimismo inevitável do epicurismo científico.

Se a arte jamais alcançara transfigurar a vida, a de La Fontaine, consegue esse fim, até se esquecer o ponto de partida: as *Fables* transformarem-se em livro para meninos. O que poderiam aprender em La Fontaine – e gerações de futuros escritores o aprenderam na sua escola – é a precisão da linguagem e do verso, que Taine lhe elogiou: nenhuma palavra de mais, e cada palavra certa; resultado que será difícil atingir em prosa. La Fontaine é grande poeta, conquanto num sentido diverso daquele a que hoje

estamos habituados. Não é, como parece, poesia intelectual – a do Barroco era assim, e La Fontaine não era um intelectual; é poesia intelectualista, como a da Renascença e, depois, a do século XVIII; poesia menos alheia do que superior ao lirismo subjetivo. Uma forma original entre ode e epigrama, apresentando-se em feição narrativa, porque só assim o século XVII a suportou. A grandeza poética de La Fontaine só pode ser devidamente apreciada considerando-se a solidão histórica da sua poesia absolutamente *sui generis*: quase não tem precursores, não tem nenhum sucessor digno de menção. É a poesia do Antibarroco antipoético.

O epicurismo de La Fontaine é poético, porque não é militante; sem essa qualidade negativa, seria poesia didático-filosófica, seria realmente lucreciana. Para isso não faltavam as condições ideológicas: ao lado do epicurismo libertino existia, em boas relações pessoais com ele, aliás, o epicurismo filosófico. Do austero La Mothe Le Vayer[30] basta citar dois títulos de opúsculos – *De la vertu des païnes* e *Opuscule sceptique* – para se reconhecer a diretriz do seu pensamento; e Gassendi[31] é até materialista, que exercerá influência em Hobbes e La Mettrie. O epicurismo "ligeiro" de Montaigne chega, enfim, a tomar feição sistemática. Notícias biográficas algo vagas afirmam relações pessoais de Gassendi com Cyrano e Molière. Na mocidade, Molière freqüentava, é certo, a casa de Luillier, amigo íntimo de Gassendi; algumas reminiscências de leituras de Lucrécio, ocorrentes nas suas comédias, também se encontram noutras obras da época; mas esse fato só prova a ampla difusão do materialismo filosófico nos círculos literários. Contudo, não teria sido possível servir à propaganda dessas idéias por meio de uma literatura de divulgação em forma de tratados. O conformismo político e religioso do classicismo francês não o permitiria. A expressão devia ser "moralista", escondendo o pensamento atrás de lições morais de decência insuspeita e diminuindo-lhe o alcance, pondo essas

30 François La Mothe Le Vayer, 1583-1672.
*Oeuvres* [*De la vertu des paiens; Opuscule sceptique;* etc.] (1654).
R. Pintard: *Le Libertinage érudit*. Paris, 1943.

31 Pierre Gassendi, 1592-1655.
*De vita et moribus Epicuri* (1647).
L. Andrieux: *Pierre Gassendi*. Paris, 1927.
G. Hess: *Pierre Gassendi*. Iena, 1939.

lições na boca de personagens de categoria social humilde. Essa forma literária em que o pensamento antibarroco se divulga na França, conquistando-a, é a comédia, ou, mais exatamente, a "alta comédia" molièriana, que é uma criação absolutamente original, apesar dos modelos plautinos e terencianos; criação tão original como é original a fábula lafontainiana, apesar do modelo esópico. Na tarefa de criar uma comédia tão nacional como a tragédia corneliana, os processos usuais do classicismo falharam: *Le menteur* é antes um drama burguês. Os modelos espanhóis e da Renascença italiana, dos quais se utilizaram Rotrou e Thomas Corneille, não deram resultado apreciável. A comédia antibarroca precisava de certa atmosfera de irrealidade para poder movimentar-se livremente; essa atmosfera irreal em torno de assuntos da trivialidade cotidiana reinava nas esferas populares – quer dizer, não barrocas – da literatura italiana, da "commedia dell'arte"[32].

A lenda atribui a invenção das famosas "máscaras" ao ator e comediógrafo popular Ruzzante. Mas não existe, nesse caso, paternidade individual; e a comédia improvisada é popular, mas não é rústica como o teatro do Ruzzante. É um último produto, bastante degenerado, da comédia renascentista, adaptada ao gosto das massas, e que encontra também o aplauso dos cultos, os quais reconhecem na "commedia dell'arte" algo de Ariosto e algo de Aretino. Os "cenários", isto é, os esboços de enredos, que estão hoje em parte editados[33], permitem verificar as fontes das improvi-

---

32 M. Scherillo: *La commedia dell'arte in Italia*. Torino, 1884.
W. Smith: *The Commedia dell'Arte*. New York, 1912.
E. Del Cerro: *Nel regno delle maschere*. Napoli, 1914.
C. Petraccone: *La Commedia dell'Arte*. Napoli, 1927.
M. Constant: *La Commedia dell'Arte*. Paris, 1927.
B. Croce: *Sul significato storico e il valore artistico della Commedia dell'Arte*. Napoli, 1929.
M. Apollonio: *Storia della Commedia dell'Arte*. Milano, 1930.
K. M. Lea: *Italian Popular Comedy. A Study in the Commedia dell'Arte, 1560-1620*. 8 vols. Oxford, 1934.
P. L. Duchartre: *La Commedia dell'Arte*. Paris, 1956.

33 Edições de cenários:
A. Bartoli: *Scenari inediti della commedia dell'arte*. Firenze, 1880.
Permanece inédito o volumoso manuscrito de Annibale Sersale, de dois volumes, 1700, doação de Benedetto Croce à Biblioteca Nazionale de Nápoles.

sações: enredos de Plauto (*Amphitruo*, *Pseudolus*), de Terêncio (*Eunuchus*), de Ariosto (*Suppositi*); mas também enredos espanhóis, como o *Convitato di pietra*, na versão de Giacinto Andréa Cicognini. A improvisação do diálogo impunha-se em face da grande diversidade dos dialetos e costumes regionais na Itália; o mesmo texto não agradaria igualmente na Sicília e em Veneza. Contudo, havia certa estandardização dos chistes, respostas, de cenas cômicas inteiras, os *lazzi*, que não era preciso modificar muito. A leitura dos cenários e *lazzi* editados desmente os elogios que os críticos românticos teceram à "commedia dell'arte": diálogo e ação são de grosseria incrível, em parte ordinaríssimos, sem o mínimo traço de poesia; causa estranheza o estado mental dos públicos cultos que aplaudiram essas exibições de péssimo gosto. O que não podemos julgar é a habilidade dos atores. Representações populares na Itália de hoje, e certas cenas da ópera-cômica, dão idéia do *brio* inexcedível daqueles atores, do acrobatismo da declamação, ora rapidíssima, como na conversa dos populares italianos, ora parodiando as expressões sublimes da poesia barroca, e do acrobatismo, em sentido literal, das arlequinadas. A estandardização dos enredos e cenas levou fatalmente à estandardização dos papéis, à criação de tipos permanentes: os modelos eram os caracteres da comédia plautina, modificados *in infinitum* para representarem as figuras típicas das cidades e províncias italianas, tirando-se proveito do elemento cômico dos dialetos parodiados. Conhecemos, pelo menos em parte, os nomes dos atores que criaram as máscaras. Francesco Andreini, o primeiro e mais famoso dos atores da "commedia dell'arte", transformou o "miles gloriosus" plautino em "Capitan Spaventa", tipo do oficial espanhol, brutal e fanfarrão; Silvio Fiorillo criou a figura parecida do "Mattamoro". Ludovico De Bianchi e Bernardino Lombardi inventaram o "Dottore", jurisconsulto bolonhês, astuto e charlatão; o seu *pendant* imbecil é o doutor "Tartaglia", que, para maior gáudio do público, se apresenta como gago. A vítima das intrigas é "Pantalone", comerciante veneziano, burlado pela esposa e pelo amante dela; Luigi Benotti e, sobretudo, Antonio Riccoboni, encarnaram essa figura. O criado sabido e experimentado, dono da intriga, a máscara mais plautina de todas, é "Arlecchino", papel em que brilharam Tristano Martinelli e o famosíssimo Giuseppe Domenico Biancolelli; Tibério Fiorilli criou a figura parecida de "Scaramuccia", e as mais famosas atrizes apareceram no

papel correspondente de "Colombina". Mas havia também o criado burro, o "Brighella" ou "Meneghino", vítima das piores pancadas, consolado, enfim, pelo casamento com a companheira, a "Pulcinella".

A posteridade não guarda memória certa da arte de atores. Porém os nomes daqueles atores italianos merecem sobreviver na história literária. As máscaras da "Commedia dell'arte" são criações das mais interessantes da literatura universal. São bonecos de um repositório arquivelho de comicidade. Fizeram os mesmos *lazzi* nos teatros de Nápoles, Veneza e Paris dos séculos XVII e XVIII, como já haviam feito nos teatros da Renascença e nos teatros da Roma antiga; filiam-se, talvez, ao *mimus* grego; e deixaram em toda a parte lembranças inesquecíveis. Perde-se na distância a grosseria dos diálogos e pancadas; continua na memória a verdade humana daqueles tipos, tipos muitíssimo simples, e por isso permanentes, sempre vivos, como gente de rua nas cidades italianas de hoje. Mas nunca nos iludem: são meros bonecos, figuras improvisadas para nos divertirem durante duas horas. Essa mistura de naturalismo popular e ficção teatral cria em torno das máscaras uma atmosfera de ironia, de irrealidade; e os costumes de tempos irremediavelmente passados – os trajes espanhóis da Nápoles barroca, as roupas da Veneza do "Settecento", da Madri dos Bourbons, da Paris do "ancien regime" – conferem à ironia aquele sabor de melancolia leve, que nos encanta nos quadros de Watteau, Tiepolo e Longhi (há um eco disso nas *Fêtes galantes*, de Verlaine). Os contemporâneos não sentiram, evidentemente, esse sabor passadista. Mas, enquanto o público só se riu das *gaillardises*, compreenderam os artistas a fina ironia da "realidade irreal" das máscaras. Realidade cotidiana que era apenas o jogo da imaginação: eis um conceito barroco. Irrealidade teatral que revela os problemas sérios da vida: eis um ponto de vista antibarroco. E entre esses dois pólos nasceu a comédia francesa.

O repertório mais completo da "Commedia dell'arte", o de Gherardi[34], está em língua francesa. Com efeito: fora da Itália, foi Paris o centro dos improvisadores. A "comédie italienne" chegou a fazer parte

---

34 *Le Théâtre Italien de Gherardi, ou Recueil général de toutes les comédies*. Paris, 1694/1697. (Novas edições: 1700,1741.)

da história literária francesa[35]: suplantou as *farces* parisienses, conseguiu o maior aplauso da corte e do público das ruas, manteve-se apesar da competição encarniçada das companhias francesas, desafiou as repetidas ordens de expulsão (Watteau pintou em dois quadros famosos o desespero dos "commedianti" exilados e o júbilo dos que voltam); a "comédie italienne" só desapareceu nas tempestades da Revolução. Apesar do nome, já estava inteiramente afrancesada. No começo do século XVII, Tabarin representava perto do Pont-Neuf aplaudidíssimas farsas à maneira italiana, e havia até um princípio de criação de máscaras francesas: Gros-Guillaume, Turlupin e outros. Depois, "University wits" tentaram a representação de comédias literárias pelos farsistas franceses: Scarron apresentou o *Jodelet ou Le maître valet*; Cyrano de Bergerac, o *Pendant joué*. Porém os enredos dessas comédias, tomados de empréstimo ao teatro espanhol ou à comédia italiana literária, careciam ora daquela irrealidade irônica, ora de realidade francesa. A glória cronológica de ter sido a primeira comédia "séria" cabe a *Les visionnaires*, do poeta cristão Desmarets de Saint-Sorlin[36]. É a primeira comédia de salão, com os personagens ligeiramente caricaturados de um poeta de versos ronsardianos e de uma dama amalucada pelos romances heróico-galantes. É uma antevisão de *Le misanthrope*, de *Les femmes savantes*. Só falta uma filosofia segura da vida e o gênio poético de Molière.

Molière[37] não se discute; nem sequer de maneira dialética, para esclarecer-lhe origens e desígnios. Os franceses reconhecem em Molière o

---

35 N. M. Bernardin: *La comédie italienne en France et les théâtres de la foire et du boulevard, 1570-1791*. Paris, 1902.
P. L. Duchartre: *La comédie italienne*. Paris, 1925.
G. Attinger: *L'espirit de la Commedia dell'Arte dans le théâtre français*. Paris, 1950.

36 Sobre Desmarets de Saint-Sorlin, cf. "Misticismo, moralismo e classicismo", nota 22.

37 Jean Baptiste Poquelin, dit Molière, 1622-1673.
*L'étourdi* (1655); *Le dépit amoureux* (1656); *Les précieuses ridicules* (1659); *L'école des maris* (1661); *Les fâcheux* (1661); *L'école des femmes* (1662); *La critique de l'École des femmes* (1663); *Tartuffe* (1664); *La Princesse d'Elide* (1664); *Le festin de pierre* (1665); *L'amour médecin* (1665); *Le Misanthrope* (1666); *Le médecin malgré lui* (1666); *Amphitryon* (1668); *Georges Dandin* (1668); *L'avare* (1668); *Monsieur de Pourceaugnac* (1669); *Le bourgeois gentilhomme* (1670); *Les fourberies de Scapin* (1671); *Comtesse d'Escarbagnas* (1672); *Les femmes savantes* (1672); *Le malade imaginaire* (1673).
Edição por E. Despois e P. Mesnard, 13 vols., Paris, 1873/1893.

próprio gênio nacional; e nesse caso, diferente dos de Racine e La Fontaine, houve sempre a concordância de todas as outras nações, em todos os tempos. Molière é, quase como Homero, objeto de admiração unânime. A única restrição que lhe fizeram alguns críticos franceses refere-se à sua linguagem, que dizem desleixada e prosaica. Não lhe negam, com isso, a qualidade de poeta, que transfigurou experiências humanas em visões verbais. Mas é verdade que Molière não parece haver feito questão de "castigar o estilo". Procurava apenas assuntos cômicos, tomando-os onde se encontravam. As primeiras comédias são farsas à maneira italiana; depois, Molière se torna mais literário, adaptando comédias latinas, de Plauto e Terêncio, e às vezes espanholas. Mas retorna sempre, e com gosto, à farsa; e Boileau não lhe perdoou a incoerência de dar, entre *Le Misanthrope* e *Les Femmes savantes*, as *Fourberies de Scapin*. Molière é, antes de tudo, o grande mestre do divertimento ligeiro, para os burgueses e para o povo; e só às vezes parece ter utilizado a liberdade do ator cômico para improvisar algumas verdades desagradáveis; assim teria sido como que um famoso

---

G. Larroumet: *La comédie de Molière*. 2.ª ed. Paris, 1886.
F. Brunetière: "La philosophie de Molière". (In: *Études critiques sur l'histoire de la litterature française*. Vol. IV. Paris, 1898.)
J-J. Weiss: *Molière*. Paris, 1900.
K. Mantzius: *Molière, les théatres, le public et les comédiens de son temps*. (Trad. do original dinamarquês, 1904. Paris, 1908.)
G. Lafenestre: *Molière*. Paris, 1909.
E. Faguet: *En lisant Molière*. Paris, 1914.
H. Sée: *Molière, peintre des conditions sociales*. Paris, 1929.
R. Fernandez: *Vie de Molière*. Paris, 1929.
H. Heiss: *Molière*. Leipzig, 1929.
V. Vedel: *Molière*. Kjoebenhavn, 1929.
J. Palmer: *Molière, his Life and Works*. London, 1930.
R. Benjamin: *Molière*. Paris, 1936.
G. de Reynold: "La poésie de Molière". (In: *Le XVIIe Siècle. Le Classique et le Baroque*. Montreal, 1944.)
I. Siciliani: *Molière*. Venezia, 1947.
W. G. Moore: *Molière. A New Criticism*. Oxford, 1949.
R. Bray: *Molière, homme de théâtre*. Paris, 1952.
E. Fabre: *Notre Molière*. Paris, 1952.
J. Audiberti: *Molière dramaturge*. Paris, 1954.

bobo da corte, uma espécie de Scarron menos insolente e mais culto. O moralismo de Molière nas "altas comédias" não difere da psicologia típica dos "moralistes", nos quais também podia aprender o elemento essencial da sua arte: a criação de caracteres, de personagens completas. O próprio Molière alude, em *Les précieuses ridicules* e *Le Misanthrope*, à "mania" de esboçar *portraits*, que apareceram primeiro nos romances heróico-galantes, depois, aperfeiçoados, em Retz, La Rochefoucauld e Madame de Sévigné. E o famoso "esprit" de Molière? Malícia de burguês culto de Paris, ou, se quiserem, a expressão mais alta da jocosidade francesa, encarnação do "esprit gaulois". Molière ficaria definido como produto, embora de valor permanente, do momento literário e da raça, como o resultado de uma equação cartesiana. Resta explicar por que e em que sentido a sua arte pode ser chamada "clássica".

A comédia, como a encontrou Molière, era convencional: as mesmas situações cômicas voltaram sempre, e Molière não modificou esse estado de coisas. As suas peças estão eqüidistantes das complicações românticas da comédia espanhola e dos problemas novos, inéditos, do teatro moderno. É Molière, como Shakespeare, antes de tudo um *playwright* profissional; mas é maior sua sabedoria de construção dramatúrgica. A intriga apresenta extrema simplicidade; a comicidade resulta só da lógica implacável da sucessão das situações. Nesse ambiente de regularidade cartesiana, como num *abrégé* da vida real, agem e reagem os personagens da "commedia dell'arte", cada um movido por uma determinada virtude ou por um determinado vício, como abstrações "morais": às vezes, personagens caricaturais, porque privados do livre-arbítrio pela força das duas manias – "máquinas", como os animais na psicologia de Descartes. A documentação psicológica de Molière baseia-se na observação do ambiente; numa das primeiras peças, *Les fâcheux*, os tipos observados aparecem, um após outro, em cenas incoerentes. Com o enquadramento dos personagens em ações típicas – os enredos milenares da comédia greco-romano-européia – perdem-se os traços da sociedade contemporânea. Os nomes meio antigos bem indicam a permanência "clássica" das intrigas e personagens. Molière aperfeiçoa cada vez mais o seu poder de abstração, chegando a criar figuras tão essenciais como "o avarento Harpagon", "o hipócrita Tartuffe", o "misantropo Alceste", "o

hipocondríaco Argan". Dá, apenas, "essências"; mas pelo seu gênio dramático insuflou a essas essências vida autêntica. Por isso, Molière não é somente um "clássico"; é realmente clássico.

Molière é o clássico cartesiano da comédia; mas não por isso, e sim além disso, é ele o maior dos comediógrafos. Não convém aproximá-lo demais dos seus amigos literários; o classicismo francês é conformista em todos os sentidos; e Molière não é conformista – é até irreverente. Aos críticos tradicionalistas cabia, pois, a tarefa de harmonizar o pensamento de Molière com o do seu século; o recurso para alcançar esse fim foi o "realismo", que o próprio Boileau atribuiu à literatura clássica francesa e particularmente à literatura dramática do seu amigo. Duas expressões voltam sempre em Molière, conforme a observação de Heiss: "droite raison" e "juste nature". O dramaturgo revolta-se contra as convenções que violentam a natureza: preciosismo, hipocrisia, a falsa ciência dos médicos, a educação errada. E, quando a vida não é capaz de corrigir esses vícios, a comédia vinga a natureza, expondo-os ao riso. Na definição exata de quem ri, nas comédias de Molière, é até possível completar as fórmulas tradicionais, aplicando-se a filosofia do riso segundo Bergson: é a sociedade que corrige, rindo, os defeitos dos seus membros que perderam o caminho da "droite raison" e da "juste nature". Molière, trabalhando para a "société" e instituindo-a como juiz supremo e inapelável dos erros humanos, é bem a mais alta expressão daquela literatura intensamente social, que é a literatura francesa. Suas teses não são, portanto, teses revolucionárias, nem rebeldes sequer, são as diretrizes permanentes da sociedade razoável: *L'école des femmes* restabelece o tratamento digno das mulheres em família; *Les femmes savantes* combate os exageros do culto, bem francês, das letras: Harpagon é uma tese viva contra o exagero vicioso de uma qualidade principal do caráter francês, da economia; Tartuffe não tolera as exigências excessivas do clero, mas *Le malade imaginaire* satiriza igualmente as usurpações da pretensa ciência. Molière criou um dos personagens mais característicos do teatro francês: o "raisonneur", que acompanha a ação com as suas observações justas e razoáveis. O próprio Molière é o maior "raisonneur" da vida francesa de todos os tempos; e a "raison" das suas "theses" teria surpreendente semelhança como o "juste milieu" das opiniões de um "républicain modéré" de 1880.

Um republicano moderado de 1880, Brunetière, foi o primeiro a reconhecer o erro dessa interpretação. Molière é um mestre da "conduite", não há dúvida. Mas também é nutrido de experiência humana, e só dela; e uma conduta que pretende inspirar-se apenas na experiência é "naturalista", no sentido da filosofia meio libertina de Montaigne; não será conduta moral ao gosto dos "bem-pensantes". Molière era "libertin". Mesmo que as suas relações com Gassendi pertençam ao reino da lenda, restam as leituras de Lucrécio, as inegáveis analogias com Rabelais e Montaigne, e uma inconfundível tendência epicuréia à maneira de La Fontaine, porém muito mais combativa: restam ainda as heresias, não refutadas pelo desfecho burlesco, de Don Juan, no *Festin de Pierre*, comédia audaciosa que é a obra principal do libertinismo francês. E *Tartuffe* não se dirige apenas contra os jesuítas, nem – como outros acreditavam – somente contra os jansenistas, mas contra a falsa e a verdadeira devoção juntas. Molière é naturalista num sentido muito exato: defende a natureza contra os freios da moral cristã. Em meio à luta entre jansenistas e jesuítas sobre a interpretação do dogma do pecado original, Molière nega o próprio dogma: defende a bondade da natureza humana. É o precursor da ideologia da Revolução.

A tese de Brunetière, que tem o mérito de haver destruído a imagem do clássico conformista, só pode ser aceita com certas modificações. Molière era libertino; menos, porém, como os discípulos de Gassendi do que à maneira do libertino La Fontaine. Com os animais do fabulista se parecem as suas personagens, que são "máquinas" psicológicas, como os animais de Descartes. Máquinas, estão sujeitas aos seus instintos associais e vícios irrazoáveis; são autômatos de comicidade involuntária, que fazem rir como o infeliz Buster Keaton. A conclusão inevitável dessa filosofia comediográfica é o pessimismo de Molière, pessimismo melancólico à maneira de Charlie Chaplin. Mas Chaplin também faz rir, e o riso é o caminho da libertação; liberdade dos freios que nos tornam autômatos. Esse libertinismo de Molière baseia-se em princípios de moralista, embora de moral diversa da de um Brunetière. É moralismo de poeta, portanto nem sempre rigorosamente firme – como revelam as ambigüidades de *Le Misanthrope*: é Alceste que tem razão, ou Philinte? Molière é artista, poeta. Mas onde fica a poesia nesse autor cuja "língua desleixada" não pretende tornar-se "poética", mas servir, exclusivamente, de instrumento dramático?

Molière é poeta, principalmente, nas suas farsas, na *gaillardise* exuberante de *Le médicin malgré lui*, das *Fourberies de Scapin*, quando sai do terreno da verossimilhança naturalista, abandonando-se ao jogo das máscaras; um grande poeta, talvez, o maior desse grande gênero menor que é a farsa, no qual é superior a Plauto e a Ben Jonson. Com razão Reynold fala da poesia aristofânica de *Amphitryon* e compara certa cena de *La princesse d'Élide* à farsa no *Midsummer-Night's Dream*. Encontrar-se-ia nas próprias farsas o segredo da sua "filosofia"? Molière zombou do Monsieur de Pourceaugnac e da Comtesse d'Escarbagnas, personificações do orgulho aristocrático. Mas em *Le bourgeois gentilhomme* também ataca, de maneira bem barroca, o burguês que pretendeu atravessar as fronteiras entre as classes da sociedade; e no *George Dandin* é o burguês ultrajado pelos novos parentes aristocráticos uma personagem tragicômica. Não é possível Molière ter tomado o partido da aristocracia contra a burguesia; a sua atitude antiburguesa é a do boêmio, do libertino-poeta, do inimigo da ascese para fins econômicos. A sua atitude é comparável ao antipuritanismo alegre de Shakespeare, em *Twelfth Night*. Dois elementos farsistas são tão permanentes em Molière que também se encontram na sua "alta comédia": a sátira contra as "précieuses" e a hostilidade aos médicos. O elemento comum nessas reações contra a poesia aristotélica do Barroco e contra a ciência aristotélica da medicina de então é o antiaristotelismo. Molière não é moralista em luta contra elementos associais; é farsista em luta contra o "espírito objetivo" da sua época. As suas farsas mais inverossímeis revelam ironicamente a irrealidade, não da sociedade, mas da sua própria posição de pensador e homem de ação, reduzido a comediante – atitude chaplinesca. O que é o romance de cavalaria em Cervantes, a sátira em Quevedo, o conceptismo em Gracián, é, em Molière, a farsa meio melancólica, a alta "commedia dell'arte": é o ponto de partida, mas também o ponto final da sua arte, entre *Les précieuses ridicules* e *Le Malade imaginaire*; são os divertimentos cômico-melancólicos desse Don Quijote francês que se chama Alceste.

A arte de Molière serve para desmascarar as ideologias da sua época. É, nesse sentido, arte "anti-social". A comédia torna-se tragédia quando a sociedade se torna vitoriosa: em *Le Misanthrope*. A chamada ambigüidade da peça revela-se como conseqüência da atitude antibarroca

em pleno Barroco. O grande espírito livre de Molière admite essa vitória do adversário, pode admiti-la porque já se trata de outra sociedade, não libertina, mas que também já não é barroca: Philinte, o "razoável", é o representante da burguesia futura; não o burguês barroco, tímido, Dandin ou Orgon, mas o novo dono do mundo. O verdadeiro inimigo é Tartuffe; porque representa a mais formidável das ideologias antiburguesas. A peça *Tartuffe* é o protesto contra a intervenção da religião na vida particular. Molière aspira – como "libertin" – à separação entre a religião e a vida. A burguesia francesa, superando a luta entre jesuítas e jansenistas, realizou-lhe o programa. Desde então, celebra-se Molière, o moralista. Mas pensa-se menos no "libertin" Molière, que desafiou em *Festin de pierre* a moral cristã, do que no poeta cujo mundo compreende a alegria farsesca de Scapin, a grandeza demoníaca dos falsos médicos de Argan e a melancolia de agonizante do próprio Argan.

Molière é um resultado tão definitivo como La Fontaine. Não era possível continuar o seu caminho; o teatro teria de voltar à farsa pura, ou então progredir na atitude revolucionária. Os contemporâneos e sucessores imediatos de Molière[38] são farsistas; são mais "italianos" do que ele; porém menos poetas. O que devem ao mestre é quase só a coragem de apanhar assuntos do ambiente e da atualidade; e fizeram-no com êxito considerável. O *Crispin médecin*, de Le Breton de Hauteroche, é digno *pendant* das melhores farsas antimédicas de Molière; só recentemente se

38 Comediógrafos contemporâneos e sucessores imediatos de Molière:
Noël Le Breton de Hauteroche, 1617-1707.
*Crispin médecin* (1674).
Edme Boursault, 1638-1701.
*La Comédie sans titre ou Le Mercure Galant* (1683); *Ésope à la ville* (1690); *Ésope à la cour* (1701).
Michel Boyron, dit Baron, 1653-1729.
*L'Homme à bonnes fortunes* (1686).
David-Augustin de Brueys, 1640-1723, e Jean Palaprat, 1650-1721.
*Le grondeur* (1691); *L'important* (1693); *Le bourru* (1706).
Edição de peças escolhidas em V. Fournel: *Les contemporains de Molière*, 3 vols., Paris, (1863/1875).
V. Fournel: *Le Théâtre du XVIIe siècle. La comédie*. Paris, 1892.

chamou a atenção para esse comediógrafo fantástico "libertin" que sobreviveu ao libertinismo da Fronde para viver até os começos do libertinismo da Régence. Boursault é um *farceur* espirituoso, mas superficial; revela toda a distância entre a farsa de Molière e o *vaudeville*. Baron, mais ambicioso, tem algo da melancolia escondida de Molière, mas sem os mesmos motivos profundos. Brueys e Palaprat são simples *vaudevillistes*; basta dizer que Faguet os achou excelentes, para reconhecê-los como precursores de um teatro que alegará pretensões literárias a fim de servir apenas ao divertimento ligeiro.

Regnard[39] é o mais famoso dos comediógrafos pós-molierianos; o único que se mantém ao lado de Molière, se bem que em posição muito inferior. Regnard merece essa atenção da posteridade, embora possua poucas qualidades literárias ou poéticas. É, porém, um farsista excelente. Não se imaginam situações mais cômicas do que no *Légataire universal*; o enredo é quase a inversão do *Volpone*, de Ben Jonson, mas a comédia é muito mais alegre, porque Regnard não conhece as preocupações satíricas do inglês. Pretende apenas divertir – nessa limitação reside a sua força – e o seu ambiente de jogadores, mulherengos e dissipadores oferece-lhe os assuntos mais ricos para farsas abundantes de comicidade. Regnard é um mestre da técnica teatral; o que lhe importa é a coerência dramática das suas situações, mas de modo nenhum a coerência com a realidade. Transforma a vida em dança frenética de paixões sem conseqüências. Será o farsista da libertinagem da Régence, assim como Molière fora o farsista da libertinagem após a Fronde; nenhum dramaturgo não italiano esteve mais perto da "commedia dell'arte" do que Regnard, porque lhe falta o senso moral. A sociedade que Molière atacara já não existe, ou antes, já

---

39 Jean-François Regnard, 1655-1709.
*Le Joueur* (1696); *Le distrait* (1697); *Démocrite* (1700); *Les folies amoureuses* (1704); *Les Ménèchmes* (1705); *Le Légataire universel* (1708).
C.-A. Sainte-Beuve: *Causeries du Lundi*. Vol. VII.
J.-J. Weiss: "Eloge de Regnard". (In: *Essais sur l'histoire de la littérature française*. Paris, 1865.)
P. Toldo: "Étude sur le théâtre de Regnard". (In: *Revue d'histoire littéraire*, 1903/1905.)
J. Guyot: *Le poète Regnard en son château de Grillon*. Paris, 1907.

abandonou sua ideologia. Regnard é o comediógrafo de uma decadência social; mas também revela o requintado gosto literário das sociedades em decomposição.

O único comediógrafo que continuou a linha antiideológica de Molière foi Dancourt. Mas, apesar das veleidades satíricas, é conformista; por isso, pode tornar-se realista. O Antibarroco já não é "anti", porque o Barroco acabara.

# Parte VI

# ILUSTRAÇÃO E REVOLUÇÃO

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

## *Capítulo I*

### O ROCOCÓ

Os TÍTULOS de certas obras historiográficas tiveram a sorte de definir, como fórmulas "clássicas", o caráter da época tratada. *O Outono da Idade Média*, de Jan Huizinga, definiu para sempre a feição crepuscular do "gótico flamboyant" do século XV. Caso oposto é o caráter primaveril dos anos entre 1680 e 1715, que minaram ideologicamente o reinado de Luís XIV, pondo termo ao Barroco e preparando a Ilustração, o racionalismo do século XVIII. Não foi possível realizar essa grande revolução espiritual, sem abalar tudo o que passava até então por santo e sacrossanto. Havia uma grande crise nas consciências, uma crise de renovação e fertilização; continuaremos a chamá-la, segundo o título do livro em que Paul Hazard a descreveu, de *Crise da Consciência Européia*[1].

A França, marchando "à la tête de la civilisation" de 1680, transformou-se, quase de repente, em objeto de mudanças, operadas no estrangeiro, especialmente na Holanda e na Inglaterra – fato que coincide com a mudança da sorte nas guerras do grande rei contra as chamadas "potências marítimas". Esta expressão lugar-comum da linguagem diplomática do século XVIII, indica bem a origem do poderio holandês e inglês no comércio e imperialismo coloniais. E essa expansão não deixou de alargar

---

1 P. Hazard: *La crise de la conscience européenne.* 3 vols. Paris, 1935.

os horizontes espirituais. O encontro com as civilizações indiana e chinesa teve efeitos semelhantes à renovação da ciência historiográfica através das grandes coleções de documentos de Muratori: começou-se a duvidar da infalibilidade dos historiadores antigos, menos exatos, e do valor absoluto da civilização ocidental. A estrutura dogmática do estilo de pensar, comum à Idade Média, à Renascença e ao Barroco, começou a desmoronar-se. O efeito incidiu particularmente sobre os protestantes franceses, que, depois da renovação do edito de Nantes, em 1685, se refugiaram na Holanda; refugiados por motivo de diferenças dogmáticas, encontravam-se agora numa atmosfera de relativa tolerância religiosa. É típico o caso de Jean Le Clerc, pensador que oscilava entre protestantismo combativo e criticismo teológico. Os próprios católicos contribuíram para a crise. Bossuet, para desmoralizar os adversários protestantes, demonstrara-lhes as variações contínuas dos seus credos, o que equivalia a um convite para aplicar esse método crítico à história eclesiástica inteira. Pouco depois, tem Bossuet de combater o oratoriano Richard Simon que, defendendo o papel da tradição na dogmática católica contra o biblicismo rígido dos protestantes, revelou as modificações contínuas no texto dos manuscritos e das versões da Bíblia, chegando a resultados críticos que muito inquietaram o grande bispo. Abalou-se a confiança em todos os documentos cuja garantia era a fé dos séculos. Por que acreditar nos milagres do cristianismo, se os milagres dos deuses e taumaturgos pagãos, narrados pelos historiadores mais sinceros da Antiguidade, não eram fidedignos? Os ataques de Bayle contra a credulidade dos antigos são uma série ininterrupta de ataques sutilmente disfarçados contra a credulidade dos cristãos. A arma mais poderosa contra a fé nos milagres era o cartesianismo, ressuscitado em momento oportuno. A autonomia do mundo físico, independente, segundo Descartes, das intervenções do mundo espiritual, significa separação nítida entre acontecimentos astronômico-geográficos e acontecimentos históricos: por isso, Bayle não acredita na significação histórica do aparecimento de cometas. E a independência cartesiana entre corpo e espírito torna impossível a crença na magia, feitiçaria e possessão demoníaca; extingue-se a crença em bruxas, e o teólogo holandês Balthasar Bekker explica como casos de tratamento psicoterapêutico as histórias de exorcismos no Evangelho. Agora, é difícil admitir a intervenção direta de Deus nos negócios terrestres. O conceito

da "lei" científica já exclui os milagres físicos; e Swammerdam e Boerhave descobrem leis de valor igual na biologia; Newton descobre até uma lei de validade cósmica: a da gravitação entre os corpos celestes. A idéia de "lei da natureza" renova a segurança, abalada por aquele relativismo geográfico-histórico. O homem se sente outra vez em casa num universo bem policiado, contanto que o próprio "dono da casa" não intervenha de maneira arbitrária, destruindo as leis por ele mesmo ditadas: Deus é reduzido à condição de legislador sem direito de modificar a legislação vigente. É o deísmo. Existe deísmo astronômico, físico, histórico, e até um deísmo jurídico; o Direito natural, que, outorgado ao homem quando da criação, já não permite apelar para o tribunal divino. Com Thomasius e Pufendorf, o Direito natural torna-se independente da sanção teológica; e o fim será uma moral laicista. As possibilidades do aperfeiçoamento humano são consideradas limitadas, e na moral social de Mandeville aparecem os próprios vícios, admitidos dentro dos limites de um equilíbrio, como úteis à sociedade, promovendo-lhe o progresso pela competição dos egoísmos. Onde fica, pois, o pecado original? Durante todo o século XVIII, os últimos jansenistas lutam contra o otimismo pelagiano da doutrina que afirma que "o homem é bom". Lutam porém num posto perdido. De Shaftesbury a Rousseau proclamar-se-á com entusiasmo cada vez maior o direito do homem à felicidade terrestre, e as aplicações técnicas das ciências já prometem o paraíso futuro. Reaparecem as utopias, desaparecem as leis e convenções absurdas de um mundo caduco, do mundo medieval-barroco, e acredita-se na breve extinção dos últimos vestígios do irracionalismo aristocrático e eclesiástico e na racionalização perfeita da vida. É o princípio do mundo moderno.

Ao lado dos "preconceitos políticos" e dos "preconceitos religiosos" existem os literários. Agora, acredita-se muito em "raison"; e não há razão nenhuma para admitir a infalibilidade literária dos antigos. Um dos primeiros cépticos fora Alessandro Tassoni, que nos *Pensieri diversi*, já em 1612, ousou afirmar a superioridade de Ariosto e Tasso sobre Homero e Virgílio. Isso foi pouco antes de se estabelecer o domínio absoluto dos modelos antigos: no classicismo francês, acompanhado do classicismo de Milton, na Inglaterra, e seguido pelo classicismo da Arcádia, na Itália. Com a "crise de la conscience européenne" desperta novamente o orgulho literário dos "modernos". Rebenta a famosa "Querelle des Anciens et des

Modernes"[2]. O culto unilateral dos antigos impediria o processo, do qual o século já dera provas magníficas. Em 27 de janeiro de 1687, Charles Perrault leu na Academia Francesa um poema, "Le Siècle de Louis le Grand", no qual comparou a sua própria época à do imperador Augusto, afirmando a superioridade dos grandes escritores franceses sobre os antigos. Nos *Parallèles des anciens et des modernes* (1688, 1697), Perrault elogiou Racine, La Fontaine, Pascal e Boileau à custa de Sófocles, Esopo, Platão e Horácio; e teve a audácia de falar em defeitos de Homero. Os próprios elogiados não concordaram com o revolucionário, agrupando-se em torno de Boileau, que respondeu com violência agressiva. Ao argumento razoável de que os gregos e romanos não eram gente diferente de nós outros e de que a natureza humana é capaz de realizar as mesmas coisas em todos os tempos, Boileau opôs insultos a respeito do "mau gosto" e da "ignorância" de Perrault, de modo que este pôde replicar:

> "Nous dirons toujours des raisons,
> Ils diront toujours de injures."

Evidentemente, o que enfureceu tanto Boileau foi o receio de que se abolissem, com o culto dos antigos, as "regras" sacrossantas, e de que se derrubasse o edifício inteiro do classicismo, voltando a literatura à "barbárie". Basta ver que na carta de reconciliação, dirigida em 1700 a Perrault, admitiu a superioridade da literatura francesa sobre a latina, contanto que o adversário atribuísse o mérito dessa superioridade à imitação dos antigos, sobretudo dos gregos. A discussão reacendeu-se a propósito de uma tradução da *Ilíada*, publicada em 1699 pela famosa filóloga Madame Dacier, e atacada pelo poeta Houdart de La Motte: depois de negar o valor da tradução, negou ele o valor do próprio Homero, poeta bárbaro que já não poderia agradar ao gosto dos tempos ilustrados. La Motte publicou até outra tradução da *Ilíada*, abreviada e emendada segundo conceitos "modernos".

Entre as duas faces da "Querelle" situa-se um caso análogo, surgido na Inglaterra. O intermediário foi o último dos *libertins*, que viveu

---

2 H. Gillot: *La querelle des ancients et des modernes en France, de la "Defense et Illustration de la Langue française" aux "Parallèles des anciens et des modernes"*. Paris, 1914.

exilado entre os ingleses: Saint-Évremond[3]. Foi um espírito de oposição antibarroca, conservando sempre a mentalidade da Fronde e dos *précieux* e *libertins*, sem deixar, contudo, de ser um precursor dos "modernos" em muitos sentidos: as suas reflexões sobre história romana antecipam idéias de Montesquieu. Na "Querelle", o seu ponto de vista foi o único razoável: os antigos são sempre admiráveis, mas nem sempre nos servem como modelos. Saint-Évremond é um dos primeiros representantes de uma estética relativista, que derrotará por fim o absolutismo dos classicistas, preparando o *catholic tast* dos românticos.

A solução de Saint-Évremond não encontrou os aplausos unânimes dos *gentlemen* de Oxford e Cambridge. Em defensor dos antigos arvorou-se Sir William Temple[4] o primeiro grande ensaísta inglês, epicureu fino e culto, dotado de senso prático da vida política. No seu ensaio *Upon Ancient and Modern Learning*, citou com muita segurança as cartas de Phalaris, famosas mas de autenticidade duvidosa; Richard Bentley, o maior dos filólofos críticos, respondeu na *Dissertation upon the Epistles of Phalaris* (1699), demonstrando a falsidade do documento "antigo", arrasando assim o adversário. A vitória do filólogo científico sobre o humanista letrado é altamente significativa; nisso já se antecipa algo do espírito do século XIX. Mas, na literatura do século XVIII que então se iniciara, a vitória foi, no momento, de Temple. O espírito classicista e, no entanto, prático, desse amigo de Swift, será o próprio espírito da literatura inglesa na primeira metade do século, época de Pope. E na França? O poeta representativo da

3 Charles de Marguetel de Saint-Denis, sieur de Saint-Évremond, 1616-1703.
*Comédie des Académistes pour la réformation de la langue française* (1643, publ.1650); *Réflexions sur les divers génies du peuple romain dans les différents temps de la republique* (1663); *De la tragédie ancienne et moderne* (1672); *Sur les poèmes des anciens* (1685); *Du merveilleux qui se trouve dans les poèmes des anciens* (1688).
W. Melville Daniels: *Saint-Évremond en Anglaterre.* Paris, 1907.
A.-M. Schmidt: *Saint-Évremond ou L'humaniste impur.* Paris, 1932.

4 Sir William Temple, 1628-1699.
*Miscellanea* (1680, 1690, 1701); *Upon Ancient and Modern Learning* (1692); *Letters* (edit. por Swift, 1701-1703).
Edição por J. E. Spingarn, Oxford, 1909.
C. Marburg: *Sir William Temple.* Chicago, 1929.

"Querelle", Houdart de La Motte[5] é uma figura interessante. Não possuía o menor talento poético: as suas fábulas são involuntariamente ridículas, as suas odes não passam de tratadinhos cartesianos metrificados; mas do seu antitalento tirou Houdart a conclusão estranha de considerar inútil e absurda a própria poesia. E a época concordou com as suas teorias. Por que metrificar o que se pode dizer melhor em prosa? Pela primeira vez, a própria literatura está em questão. Aplicando a sua teoria ao drama, exigiu a abolição do verso, das unidades, do monólogo; enfim, exigiu aquela técnica teatral que será a de Ibsen e Shaw. Mas nem no teatro foi La Motte capaz de realizar as suas teorias; saiu coisa diferente. A tragédia *Inês de Castro* deveu o seu grande sucesso tão-somente ao falso sentimentalismo que substituiu a poesia, assim como acontecerá em certas tragédias de Voltaire.

O nome de Voltaire lembra imediatamente o traço característico da maior parte da literatura do século XVIII: a combinação de ideologias progressistas e avançadas com formas literárias meio obsoletas, "reacionárias". Voltaire luta com grande coragem pelas idéias de tolerância religiosa e de "culto razoável da divindade"; e apesar do seu conservantismo político de *nouveau-riche* não deixa de semear os germes da resistência contra o absolutismo. Todos os gêneros literários – poesia, tragédia, romance, conto, diálogo, tratado, historiografia – lhe servem para divulgar aquelas idéias. Mas na forma desses gêneros, continua "clássico", classicista até. Faz do *Siècle de Louis le Grand* objeto de um culto apaixonado, defendendo as "regras" clássicas com o fanatismo de um Boileau e a seriedade de um Bossuet; só não gosta de Pascal, que é o menos clássico dos clássicos. Toda a literatura francesa do século XVIII é uma repetição mais ou menos intencional dos modelos "clássicos" do século precedente; até mesmo a falta quase absoluta de poesia lírica não é conseqüência de uma vitória do "modernista" antipoético La Motte, e sim o resultado extremo das idéias críticas de Boileau, em torno do qual também não existia poesia lírica. Do ponto de vista da litera-

---

5 Antoine Houdart de La Motte, 1672-1731.
*Odes* (1707); *Fables* (1719) – *Les Macchabées* (1721); *Inês de Castro* (1723); *Oedipe* (1730) – *Dicours sur la poésie* (1707) – *Reflexions sur la critique* (1715).
P. Dupont: *Un poète philosophe au commencement du XVIIIe siècle: Houdart de La Motte*. Paris, 1898.

tura universal, o problema torna-se mais grave ainda que do ponto de vista da literatura francesa. Entre 1650 e 1680, o classicismo fora um fenômeno limitado mais ou menos à França. A tentativa inglesa de conseguir uma síntese entre teatro inglês e teatro francês – o drama da Restauração – só dá resultado híbrido e efêmero. Mas no fim do século os poetas italianos voltam ao classicismo; funda-se a Arcádia, que ajuda à conquista de toda a Europa pelo classicismo francês. Na Inglaterra e na Alemanha, Espanha e Itália, Suécia e Rússia, escrevem-se, depois de 1700 e 1750, odes pindáricas, sátiras horacianas, poemas didáticos, epopéias cômicas à maneira do *Lutrin*, tragédias racinianas, fábulas, cartas e reflexões moralistas. Os gêneros aparentemente novos, como a poesia anacreôntica, revelam ainda mais a feição alexandrina dessa pretensa imitação da Antiguidade, o caráter decadente dessa literatura, para a qual a "crise de la conscience européenne" não parecia ter acontecido. A "Querelle des anciens et des modernes" fora uma *ouverture* sem ópera; mas para sair da imagem à realidade é de notar que óperas havia muitas no século XVIII, século que idolatrava esse gênero, o mais aristocrático de todos. Existe contradição flagrante entre a renovação intelectual e a reação artística.

Até há poucos decênios, a historiografia literária não tomou muito a sério essa contradição. A fraqueza poética do século XVIII parecia conseqüência inevitável da vitória cada vez mais acentuada das idéias racionalistas; o racionalismo exclui a poesia. O mérito do século XVIII teria sido "filosófico", quer dizer, ideológico e político, mas não "literário", no sentido das *belles lettres*. O racionalismo da Ilustração, encontrando uma literatura aristocrático-tradicionalista, não podia fazer outra coisa senão destruí-la lentamente, condenando-a à decadência. Esse processo de destruição e decomposição começou durante os últimos anos do reinado de Luís XIV com certas veleidades oposicionistas, as advertências sérias de Vauban e Fénelon, o mau-humor de La Bruyère, as confabulações de "ateístas" no salão de Ninon de l'Enclos. Depois da morte do rei, a França sentiu-se como libertada de um pesadelo; a literatura libertina da "Régence" é uma espécie de caricatura alegre das formas herdadas. Deste modo, não foi preciso abandonar o conformismo estético do século clássico; os gêneros tradicionais eram perfeitamente capazes de funcionar como veículos das novas idéias: eis a fase voltairiana. Depois, celebrar-se-á em metros

clássicos e com alusões à Antiguidade a vitória política do racionalismo: a Revolução.

Esse esquema dialético "Regénce – Ilustração – Revolução" corresponde apenas à evolução da literatura francesa, e mesmo assim só superficialmente: deixa de lado o fato de que a Revolução é acompanhada por uma renovação radical e profunda do classicismo – Goethe, Alfieri, Foscolo – da qual o representante na França é Chénier; a Revolução é imediatamente seguida, senão já acompanhada, por outra literatura, anti-racionalista, a do romantismo; e põe ainda de lado o fato de que o romantismo se preparou, durante a segunda metade do século XVIII, por meio de uma renovação da sensibilidade, principalmente na Inglaterra e na Alemanha. Tampouco é possível negar que essa nova sensibilidade exerceu poderosa influência na própria França: basta citar o nome de Rousseau. Vai apenas um passo daí a reconhecer que a Revolução deveu o seu *élan vital* não ao racionalismo da Ilustração, do qual herdou a ideologia, mas sim ao irracionalismo das novas correntes. Verificou-se a coerência dessas correntes na Europa inteira: o sentimentalismo de Richardson e Rousseau, o novo senso da natureza, a descoberta das montanhas e do encanto dos mundos exóticos, o entusiasmo pela poesia popular, Ossian e as baladas inglesas, a descoberta da poesia na Bíblia, o gosto pelo maravilhoso em Milton e na literatura medieval – tudo isso constitui um estilo literário bem definido. Revela muitos traços característicos do romantismo, precedendo-o, porém, cronologicamente; recebeu o nome de "pré-romantismo".

O pré-romantismo – não o nome, mas o conceito – foi sempre familiar aos historiadores das literaturas inglesas e alemã. Os grandes poetas e escritores da Inglaterra, na segunda parte do século XVIII, são todos, ou quase todos, pré-românticos. Da Inglaterra partiram o romance sentimental de Samuel Richardson, a comédia burguês-sentimental de Lillo, a nova poesia descritiva da natureza de James Thomson, a poesia melancólico-meditativa de Young, a poesia baladesca, o ossianismo, que conquistaram a Europa inteira. Na Alemanha, a primeira fase da literatura "clássica" de Weimar é um movimento de "angústia e tormenta", o "Sturm und Drang", ao qual Goethe e Schiller pertencem com as suas obras da mocidade. Até na Itália existe um pré-romantismo violento em disfarce classicista, em Alfieri. Contudo, a introdução do termo "pré-romantismo"

na literatura comparada deve-se aos comparatistas franceses: a Texte, Baldensperger, Van Tieghem, Hazard, *et pour cause*: o pré-romantismo francês nasceu de influências estrangeiras, sobretudo inglesas, e não de origem suíça, como em Rousseau. O "pré-romantismo" libertou a literatura francesa do isolamento em que esteve durante os últimos decênios do século XVIII, reintegrando-a na literatura européia. A revolução da literatura universal seria incompreensível a não admitir-se a fase pré-romântica. O reconhecimento do "pré-romantismo" foi uma das grandes conquistas da historiografia literária moderna.

Ao lado do velho esquema dialético "Régence – Ilustração – Revolução" aparece agora outro: "Pré-Romantismo – Romantismo – Realismo". A segunda metade do século XVIII já não pertence à decadência do passado, e sim à preparação do futuro. O progresso é evidente; contudo, não resolve certos problemas. Entre o pré-romantismo e o romantismo existe uma diferença fundamental: o pré-romantismo é caracterizado pelo desenvolvimento de novas capacidades psíquicas, da sensibilidade para conquistar aspectos até então ignorados do mundo exterior, da natureza e das relações sociais; o romantismo pretende conquistar novos mundos interiores – o seu terreno de predileção é o sonho. O termo "pré-romantismo", talvez pouco feliz, aproxima demais os dois movimentos. A existência de uma fase classicista – de Goethe, Chénier, Foscolo – entre pré-romantismo e romantismo torna-se mais incompreensível do que antes. Fora conveniente salientar a diferença essencial entre o racionalismo da Ilustração e a nova sensibilidade do pré-romantismo; mas não é conveniente separá-los inteiramente. Uma das maiores influências do pré-romantismo, o romance sentimental de Samuel Richardson, pertence à primeira metade do século XVIII; e os romances de Marivaux não são imitações do romance inglês, têm a prioridade cronológica, do mesmo modo que o romance do abbé Prévost. Os dois franceses receberam, porém, a influência dos periódicos morais de Addison e Steele, e as comédias deste último preparam já o drama sentimental do pré-romantismo. Mas ambos, Addison e Steele, sofreram fortes influências do classicismo francês. O início da influência inglesa na literatura alemã é, às vezes, datado da tradução das *Seasons*, de Thomson, pelo poeta hamburguês Brockes; mas o tradutor era deísta, um dos primeiros representantes da Ilustração alemã, e até mesmo a sua poe-

sia descritiva, anterior àquela tradução, tem fontes barrocas. Quanto mais se estudam as origens do pré-romantismo, tanto mais parecem recuar no tempo. Os primeiros traços de estética anti-racionalista aparecem nos italianos Muratori e Gravina, em 1706 e 1708. Antes de a poesia aprender a chorar, choraram as árias da ópera italiana. O abbé Chaulieu, um dos *libertins* da Régence, reivindica os direitos do instinto, na *Ode contre l'esprit*, em 1708. Hazard reconhece a sensibilidade de Rousseau na *Lettre sur les voyages*, que outro suíço, Muralt, escreveu em 1700. O pré-romantismo parece tão antigo quanto o século XVIII, de idade igual ao racionalismo da Ilustração. E isso não é mero acaso.

O pré-romantismo tem certa feição religiosa: bastam os nomes de Cowper e Rousseau, Klopstock e Jean Paul para provar esta afirmação. Em geral, a atmosfera espiritual da Europa, por volta de 1780, está cheia de sentimentos de angústia, mistério e misticismo que a época de Voltaire não conhecia nem teria admitido. Contudo, é o século de Voltaire; religiosidade eclesiástica, ortodoxa, é impossível. O pré-romantismo buscava inspiração nos movimentos místicos, no iluminismo, em uma espécie de maçonaria misticamente interpretada em sociedades secretas. Na Inglaterra, o metodismo de Wesley tornou-se grande influência literária; na Alemanha, foi o pietismo de Spener e os Herrnhuter de Zinzendorf; na França, o martinismo. É a tradição mística da "Terceira Igreja" que ressuscita; é possível acompanhar, retrocedendo, a filiação desses movimentos até Boehme e os batistas da Holanda e da Inglaterra. Todos esses misticismos aparecem, no século XVIII, mais ou menos ligados a correntes racionalistas[6]. Lessing é deísta e racionalista; mas no fundo do seu pensamento, descobriu Dilthey a fé meio pietista, meio maçônica, em um terceiro cristianismo. Shaftesbury, o filósofo do *moral sense* e do entusiasmo estético, é deísta. A filosofia da história de Vico, dificilmente compatível com a ortodoxia, tem como fundamento o anticartesianismo. Bayle, o mestre do cepticismo irônico, não pode dissimular certas idéias maniquéias, produtos de degeneração do predestinacionismo calvinista. Locke, sensualista e utilitarista, é o tradutor do *Essais de morale* do

6 Fr. Heer: *Europäische Geistesgeschichte.* Stuttgart, 1953.

jansenista Nicole, e que lembra as relações entre o jansenismo e a ascensão da burguesia. O próprio liberalismo político de Locke é herdeiro da democracia das seitas calvinistas. A fé utopística, meio religiosa, que Carl Becker assinala nos "filósofos" deístas ou ateístas do século XVIII, é conseqüência deste fato de importância fundamental: o racionalismo da Ilustração e o pré-romantismo têm as mesmas fontes.

À luz desse fato, todos os aspectos mudam. A tese da divisão do século XVIII em uma primeira metade racionalista e uma segunda metade pré-romântica é insustentável. Os dois movimentos têm fontes comuns e a mesma idade, podendo ser acompanhados fielmente, desde o começo da "crise" na França, por volta de 1680, e a revolução de 1688, na Inglaterra, através do século inteiro, até a Revolução Francesa e os começos do romantismo inglês. A historiografia literária tem que tirar as conclusões. O conceito "pré-romantismo" era de ordem estilística; serviu para esclarecer a situação ideológica do século XVIII; agora, as ideologias se confundem aparentemente, e só nova distinção estilística será capaz de distingui-las. A dissolução das formas classicistas é conseqüência da secularização das idéias religiosas que constituíram a base do classicismo. Mas o racionalismo não é o único móvel da dissolução. O Barroco, escondido no seio do classicismo, é o outro. No fim do século XVII reaparece um Neobarroco – fenômeno estilístico que nunca foi devidamente estudado; e esse fenômeno teve grandes conseqüências. Muito daquilo que, no classicismo do século XVIII, parece dissolução é na verdade uma espécie de "barroquização" ou "rebarroquização"; e esse Neobarroco é o precursor imediato do Pré-romantismo. O que resta fazer é a análise estilística de certas expressões típicas, aparentemente classicistas, do século XVIII, para determinar nelas o conteúdo neobarroco.

A análise compreenderá a Arcádia italiana, espanhola e portuguesa, a poesia anacreôntica na Alemanha e na França, o rococó sueco; depois, a ópera séria e a ópera bufa, na Itália e por toda a Europa, até à Revolução; a tragédia, a comédia e a poesia satírica da Restauração inglesa; as correntes "oposicionistas" na França – Fénelon, La Bruyère, Saint-Simon, Lesage e a literatura da Régence, até Marivaux; finalmente, os primórdios da Ilustração, Locke, Bayle, os deístas ingleses, Giannone, Vico, Montesquieu. A ordem da exposição obedecerá menos ao critério cronológico do

que a considerações de ordem estilística e ideológica – mas tratar de Bellman e Bocage antes de Pope e Voltaire já implica quebra violenta da cronologia. Com efeito, o fim desta exposição não é narrar cronologicamente fatos literários; é antes um corte transversal pela literatura do século XVIII, de harmonia com aqueles princípios estilísticos e ideológicos. Analisar-se-ão aquelas correntes literárias nas quais os resíduos classicistas e as antecipações pré-românticas se conjugam, quer dizer, as correntes da literatura neobarroca, desde os seus primórdios na Inglaterra da Restauração, e na França da Régence. Sobre esta literatura neobarroca agem, descendendo de origens comuns, o racionalismo da Ilustração e o misticismo sentimental; a sua separação final produz as duas literaturas igualmente importantes e quase contemporâneas do século XVIII: o classicismo racionalista e o pré-romantismo.

Uma das mais típicas expressões neobarrocas é a poesia anacreôntica. Imitando assiduamente a poesia do pseudo-Anacreonte, produto da decadência alexandrina da Grécia, o século XVIII revela bem a sua maneira de compreender a Antiguidade clássica; é classicismo decadente, ou pelo menos assim parece. É uma poesia fastidiosa, de falso idílio, de beijos nunca dados e vinhos nunca bebidos, cantados por burgueses tímidos, na atmosfera erudita de gabinetes de trabalho. As poucas exceções – entre os anacreônticos há alguns poetas autênticos e pelo menos um grande poeta, Bellman – não são as famosas exceções que confirmam a regra, mas sim os sintomas de um espírito diferente que se esconde atrás das formas classicistas da Arcádia: eis o nome significativo, ternamente idílico, da poesia anacreôntica na Itália, e depois na Espanha e em Portugal.

Na Itália, houve precursores, pertencentes à escola classicista de Chiabrera. Durante o predomínio do naturalismo barroco, ainda existe a possibilidade de uma interpretação mais realista do prazer anacreôntico, na fórmula "vinho, mulher e música": é o caso de Francesco Redi[7]. Era poeta elegante e grande cientista; talvez fosse o realismo da ciência bioló-

---

7 Francesco Redi, 1626-1694.
*Bacco in Toscana* (1685); *Opere* (Venezia, 1712).
F. Micheli Pellegrini: *Francesco Redi.* Firenze, 1911.
V. Viviani: *Vita e opere di Francesco Redi.* Firenze, 1924.

gica, junto com o apego à terra e à língua da Toscana, que lhe inspiram a pequena obra-prima *Bacco in Toscana*, elogio exaltado do "Montepulciano, d'ogni vino il ré", com onomatopéias audaciosas da embriaguez e de um crescendo irresistível –

> "Ariannuccia, leggiadribelluccia,
> Cantami un po' ...
> Cantami un po' ...
> Cantami un poco, e riantami tu,
> Sulla vio ...
> Sulla viola, la cuccurucù,
> La cuccurucù,
> Sulla viola la cuccurucù..."

Redi, nesta obra, maneja magistralmente os efeitos que serão os da ópera bufa: velocidade vertiginosa da fala, música de acordes humorísticos; no mais, é apenas um versificador hábil, digno de ser incluído entre os primeiros membros da Arcádia[8]. Origem dessa famosa companhia foi o salão literário, em Roma, da rainha Cristina da Suécia, que tinha abdicado para se converter ao catolicismo. Isso se deu por volta de 1656. Depois da sua morte, os amigos fundaram, em 5 de outubro de 1690, a "Arcadia, conversazione di belle lettere", invocando os nomes de Teócrito, Virgílio e Sannazzaro, e instituindo-se um verdadeiro carnaval de costumes e nomes pastoris. Mas do idílio renascentista restava pouca coisa. Sobrevive uma lembrança das conversas teológicas com a rainha, na poesia do conde Lemène[9], homem grave, "capaz de versificar a *Summa* de São Tomás inteira", mas que nos seus *capricci*, já faz dançar os *amoretti* nus do rococó. O árcade

---

8 G. Toffanin: *L'eredità del Rinascimento in Arcadia.* Bologna, 1923.
M. Fubini: "Arcadia e iluminismo". (In: *Questioni e correnti di storia letteraria.* Edit. por A. Momigliano. Milano, 1949.)

9 Francesco de Lemène, 1626-1704.
*Trattato di Dio* (1684); *Poesie Diverse* (1726).
A. Oliva: *Francesco de Lemene nella letteratura del suo secolo.* Milano, 1929.

típico é Benedetto Menzini[10]: canta o vinho e o amor com a graça de uma borboleta, e é na realidade um pobre padre, lutando por uma cátedra de professor. A sua erudição é inteiramente barroca, assim como a violência das suas sátiras bem pessoais contra os numerosos adversários, sobretudo contra o hipócrita Curcalione –

"... dentro è um Epicuro e fuor Zenone."

As comparações antigas não escondem o espírito de oposição anticlerical do padre, e isso já lembra o século XVIII: Menzini é um "abbé", no sentido francês da época. Mas, em geral, os poetas da primeira geração arcádica são homens de peruca barroca, por mais classicistas que pretendessem apresentar-se. O modelo de todos eles foi Alessandro Guidi[11], antigo marinista, depois cantor de odes pindáricas, pomposas como as decorações de Le Brun em Versalhes; a ode *La Fortuna* foi ainda admirada por Leopardi. A Arcádia já parece decadente em Frugoni[12], fertilíssimo autor de poemas para todos os momentos alegres ou tristes da vida dos outros. É um poeta de encomenda. É o tipo dos improvisadores italianos que, aproveitando-se da riqueza da sua língua em rimas melodiosas se tornaram famosíssimos na Europa inteira. Um desses "internacionais", Paolo Rolli[13], foi, porém, diferente: verdadeiro mestre do verso harmonioso

---

10 Benedetto Menzini, 1646-1704.
*Rime* (1674); *Poesie liriche* (1680).
R. A. Gallenga-Stuart: *Benedetto Menzini.* Bologna, 1899.
I. Rago: *Benedetto Menzini e le sue satire.* Napoli, 1901.

11 Alessandro Guidi, 1650-1712.
*Poesie liriche* (1671); *Rime* (1704).
T. L. Rizzo: *Alessandro Guidi.* Lecce, 1928.

12 Carlo Innocenzio Frugoni, 1692-1768.
*Opere* (10 vols., 1779).
C. Calcaterra: *Storia della poesia frugoniana.* Genova, 1920.
A. Equini: *Carlo Innocenzio Frugoni.* 2 vols. Palermo, 1920/1921.

13 Paolo Rolli, 1687-1765.
*Rime* (1717); *Poetici componimenti* (1753).
Edição (com introdução biográfico-crítica) por C. Calcaterra, Torino, 1926.
T. Valesse: *Paolo Rolli in Inghilterra*. Millano, 1938.

elegíaco algo sentimental, dominava todos os estilos: imitou Virgílio, traduziu Racine; tendo vivido na Inglaterra, também traduziu Milton. No seu sentimentalismo anuncia-se a poesia pré-romântica. Dizem que as *canzonette* de Rolli foram cantadas, com acompanhamento no cravo, por todas as senhoras européias, da Espanha à Suécia. As cantoras profissionais, nas casas de ópera, cantaram, ao mesmo tempo, os versos do mais famoso dos árcades, Metastasio[14], que era anacreôntico melodiosíssimo, artificial como Marino, sentimental como Tasso, erótico como Guarini; um compêndio da decadência da poesia italiana, mas com rasgos de verdadeira beleza lírica, sobretudo nas cantatas; sua *Galatea* é um interessante *pendant* rococó da fábula de Góngora.

A poesia da Arcádia parece hoje infantil e afetada; Croce condena-a sem apelação. Mas convém observar que a Arcádia italiana estabeleceu um respeitável padrão de honestidade intelectual e moral do poeta. Sua última fase será a poesia nobre de Parini e o teatro de Goldoni[15].

A influência da poesia metastasiana determinou a evolução da Arcádia espanhola. Lá, o terreno estava preparado pela tradição anacreôntica de Villegas[16], que foi, no século XVIII, o mais apreciado dos antigos poetas espanhóis. Villegas pertenceu à corrente classicista dentro do Barroco. Mas a possibilidade duma Arcádia barroca é demonstrada por José Leon y Mansilla que, na *Soledad tercera* (1718), se aventurou a continuar as *Soledades*, de Góngora, transformando a paisagem barroca em jardim anacreôntico. Depois interveio a influência de Metastasio[17], poderosa sobretudo nos poetas menores. Há alguma resistência, exceções. Nicolás Fernández de Moratín[18] preferiu certamente às poesias anacreônticas as suas tragédias em estilo de Racine, assim como nós outros preferimos a estas e àquelas a briosa *Fiesta de toros en Madrid*, uma das mais vigorosas expressões poéticas

---

14 Cf. nota 44.

15 G. Toffanin: *L'Arcadia. Saggio storico.* Bologna, 1946.

16 Cf. "Poesia e teatro da Contra-Reforma", nota 38.

17 V. Cian: *Italia e Spagna nel secolo XVIII.* Torino, 1896.

18 Nicolás Fernández de Moratín, 1737-1780.
*Lucrecia* (1763); *Hormesinda* (1770); *Guzmán el Bueno* (1777); – *El poeta* (1784).
J. M. Cossío: *Los toros en la poesía castellana.* Madrid, 1931.

da tauromaquia espanhola. Juan Pablo Forner[19], satírico violento a serviço dos ideais do classicismo, é mesmo autêntico poeta lírico; Diaz-Plaja redescobriu-lhe o belo soneto "Herido de tu amor, Silvia, que espero? ...". Metastasiano é justamente o maior árcade e maior poeta espanhol do século XVIII; Meléndez Valdés, que já revela o sentimentalismo pré-romântico, de que no mestre italiano não há vestígio, e cuja forma já é tão clássica como convém a um contemporâneo de Goethe.

Não da Espanha, mas diretamente da Itália chega a Arcádia a Portugal. Correia Garção[20] parece metastasiano, se julgado pela famosa cantata de Dido ("Já no roxo Oriente branqueando..."), que ocorre na sua comédia de costumes *Assembléia ou Partida*. É preciso, porém, observar o tom elegíaco, pré-romântico, nas poesias religiosas desse classicista horaciano. Correia Garção pertenceu à Arcádia Lusitana, fundada em 1756, em Lisboa. Entre esta e a Nova Arcádia, mais "moderna", está Filinto Elísio[21]. Era este escritor um anacreôntico, horaciano, versificador vazio com veleidades de filosofia enciclopedista até tornar-se vítima da Inquisição; tradutor de La Fontaine e também de Wieland, e dos *Martyrs*, de Chateaubriand. No arcadismo cabe tudo. O que, em Filinto Elísio, é mistura caótica, não obstante o caráter calmo, é em Bocage[22], o mais hábil, não o mais profundo dos versificadores portugueses, a expressão de uma alma caótica. Inúmeros sonetos magistralmente construídos com elementos da maior banalidade, e inúmeros epigramas, mais triviais do que mordazes; sentimentalismo erótico e obscenidade brutalíssima; o racionalismo auda-

---

19 Juan Pablo Forner, 1754-1797.
Edição: Biblioteca de Autores Españoles, vol. LXIII.
M. Jiménes Salas: *Vida y obra de Juan Pablo Forner.* Madrid, 1944.

20 Pedro Antônio Correia Garção, 1724-1772.
*Obras poéticas* (1778).
Teóf. Braga: *A Arcádia Lusitana.* Porto, 1899.

21 Francisco Manuel do Nascimento (nome arcádico: Filinto Elísio), 1734-1819.
Teóf. Braga: *Filinto Elísio e os dissidentes da Arcádia.* Porto, 1901.

22 Manuel Maria Barbosa du Bocage, 1765-1805.
*Rimas* (1791, 1799, 1804); *Mágoas Amorosas de Elmano* (1805).
Edição (com biografia por Teófilo Braga), 8 volumes, Porto, 1875/1876.
Teóf. Braga: *Bocage. Sua Vida e Época Literária.* 2.ª ed. Porto, 1902.
Vit. Nemésio: *Vida de Bocage. A poesia de Bocage.* Lisboa, 1943.

cioso da *Pavorosa Ilusão da Eternidade*, e as angústias pavorosas dos últimos arrependimentos; tudo isso em conjunto revela, por trás do verbalista engenhoso, uma personalidade interessante. Hernâni Cidade caracterizou bem o boêmio indisciplinado de Lisboa como figura de transição entre catolicismo tradicional e racionalismo superficial, ideais sublimes e instintos selvagens, estilo arcádico e temperamento romântico. A poesia de Bocage talvez não seja, como se dizia, expressão sintomática da decadência de Portugal; ela é antes sintoma da transformação da Arcádia em poesia pré-romântica. Como resumo exótico dessa evolução aparece, no Brasil, a poesia de Tomás Antônio Gonzaga[23]. Atribui-se-lhe uma tradução do *Pastor Fido*, de Guarini; mas o seu erotismo não é artificial, é autêntico. As "liras", que o inconfidente de Minas Gerais dirigiu a sua amada Marília, constituem um diário psicológico do seu amor, e o tom elegíaco também não deixa dúvidas sobre o caráter pré-romântico dessa poesia, talvez a mais popular em língua portuguesa, porque a "saudade nacional" e a mentalidade pré-romântica ali se encontram.

Coincidência semelhante dá-se na poesia popular, sempre elegíaca, dos povos orientais da Europa. A Bocage pode ser comparado o seu antípoda húngaro Csokonai[24], todo rococó nas suas epopéias herói-cômicas, boêmio indisciplinado como Bocage na vida, e verdadeiro romântico, mais romântico do que Gonzaga, nas suas *Canções a Lilla*, a primeira produção moderna da poesia húngara. A poesia anacreôntica serviu até para despertar, poeticamente, nações que ainda não possuíam literatura;

---

23 Tomás Antônio Gonzaga, 1744-1810.
*Marília de Dirceu* (1792).
Edição crítica por A. Rodrigues Lapa. S. Paulo, 1942.
Tr. de Araripe Júnior: *Dirceu.* Rio de Janeiro, 1890.
Teóf. Braga: *Filinto Elísio e os Dissidentes da Arcádia.* Porto, 1901.
J. Veríssimo: Prefácio da edição de *Marília de Dirceu.* Rio de Janeiro, 1908.

24 Mihaly Vitéz Csokonai, 1773-1805.
*Batrachomyomachia* (1791); *Canções anacreônticas* (1802); *Dorothea* (1804); *Odes* (1805).
Edição: 3 vols., Budapest, 1924.
J. Haraszti: *Csokonai Vitéz.* Budapest, 1880.
Z. Ferenczi: *Csokonai Vitéz Mihaly.* Budapest, 1907.

o que, aliás, é função típica do movimento pré-romântico. Donalitius[25], o primeiro poeta da Lituânia, é uma figura complicada: os hexâmetros clássicos do seu idílio *As Estações*, aprendeu-os provavelmente com os pastores protestantes alemães da sua terra, que divulgaram depois a sua poesia na Alemanha, porque gostavam do realismo popular e talvez das reminiscências dos geralmente admirados *Seasons*, do inglês Thomson. Donalitius, ao qual Lessing dedicou um elogio, foi uma influência sobre a poesia anacreôntica alemã.

Várias influências exerceu a poesia anacreôntica alemã[26], de valor reduzido, mas de considerável importância histórica. As suas origens são barrocas. Johann Christian Günther[27] escreveu, quando estudante, uma tragédia barroca à maneira de Gryphius; e com sentidas canções religiosas de arrependimento terminou a curta vida de estudante transviado, ébrio, devasso. As suas poesias de "vinho e amor" são autênticas, às vezes brutais. É o primeiro poeta alemão que, renunciando ao grande estilo barroco, volta à inspiração da poesia popular. A sua influência póstuma sobre os pré-românticos e românticos foi considerável; Günther continua lido até hoje, como poeta de sentimento e expressão pessoais; os anacreônticos só o apreciaram como anacreôntico. Verdadeiramente anacreôntico, porém, é Hagedorn[28], do qual algumas poesias alegres sobrevivem entre os estudantes. A poesia anacreôntica alemã, depois de Günther, não é caracteristica-

---

25 Kristian Donalitius, 1714-1780.
*As Estações* (1745).
Edição por J. Nesselmann, Koenigsberg, 1869.
A. Schleier: *Christian Donalitius, litauischer Dichter.* Petersburg, 1865.
F. Tetzener: "Christian Donalitius". (In: *Altpreussische Monatsschrift,* XXXIV, 1897.)

26 F. Ausfeld: *Die deutsche anakreontische Dichtung des 18. Jahrunderts.* Strasbourg, 1907.

27 Johann Christian Günther, 1695-1723.
*Gedichte* (1724).
Edição por W. Kraemer, Leipzig, 1930/1937.
A. Heyer e A. Hoffmann: *Günthers Leben.* Leipzig, 1909.
W. Kraemer: *Das Leben des schlesischen Dichters Johann Christian Günther.* Godesberg, 1950.

28 Friedrich Hagedorn, 1708-1754.
*Oden und Lieder* (1742).
H. Schuster: *Hagedorn und seine Bedeutung fuer die deutsche Literatur.* Leipzig, 1882.

mente alemã; é antes rococó francês, através da mentalidade de professores e pastores pacatos e dos estudantes menos pacatos da Universidade de Leipzig. Anacreôntico do tipo provinciano, terno e já muito sentimental, é Gleim[29], famosíssimo no seu tempo; sinal de novas tendências é o seu nacionalismo prussiano, celebrando as vitórias de Frederico o Grande. Uma nova e forte influência estrangeira sobre os anacreônticos alemães veio da Inglaterra: a poesia descritiva de Brockes e Ewald von Kleist, que seria impossível sem o modelo de Thomson. Mas a poesia anacreôntica alemã de inspiração francesa tem vida mais tenaz: os círculos estudantis de Leipzig continuaram cultivando a poesia rococó; e entre os poetas-estudantes de Leipzig, por volta de 1765, encontra-se o jovem Goethe.

Influências francesas encontram-se com influências alemãs na Suíça. É suíço o grande anacreôntico Salomon Gessner[30]; "grande" é, aliás, maneira de dizer, porque os *Idyllen*, em estilo doce e afetado, são hoje ilegíveis, de modo que não compreendemos os elogios unânimes, dedicados ao "Teócrito alemão". E não foram só elogios alemães. Gessner teve sucesso em toda a Europa, foi traduzido para todas as línguas, exerceu influência considerável, principalmente na França. A poesia anacreôntica francesa é sobretudo erótica; é contemporânea dos quadros de Boucher e Fragonard. Típica é a figura de Bernis[31], amigo de Madame de Pompadour, excelente *causeur*, autor de poesiasinhas comparáveis às coisinhas de porcelana de Meissen e Sèvres, que bastaram para torná-lo célebre; foi nomeado embaixador da França em Roma e cardeal da Igreja Romana. Títulos como *Les baisers* (1770), de Claude-Joseph Dorat, e *L'art d'aimer* (1775), de Joseph

---

29 Johann Ludwig Gleim, 1719-1803.
*Versuch in scherzhaften Liedern* (1745); *Kriegslieder von einem preussischen Grenadier* (1758).
K. Becher: *Gleim, der Grenadier, und seine Freunde.* Berlim, 1919.

30 Salomon Gessner, 1730-1788.
*Daphnis* (1754); *Idyllen* (1756, 1772); *Der Tod Abels* (1758).
F. Bergmann: *Salomon Gessner.* Muenchen, 1913.
J. Hibberd: *Salomon Gessner.* Cambridge, 1976.

31 François-Joachim de Pierre de Bernis, 1715-1794.
*Poésies diverses* (1744); *Les quatre saisons ou "Les Géorgiques" françaises* (1763).
C. A. Sainte-Beuve: *Causeries du Lundi.* Vol. VIII.

Gentil-Bernard, respiram a atmosfera de uma Arcádia ovidiana. Chénier escreverá ainda poesias assim. Influências da poesia descritiva inglesa anunciam-se em Delille[32], poeta dos jardins da França, mas pensador também de problemas da Ordem no Universo. Essa feição filosófica acentua-se em Fontanes[33], poeta oficial de Napoleão I, lucreciano frio e versificador magistral, "o último dos clássicos"; no fim da vida, chegou a gostar das ruínas góticas e foi amigo de Chateaubriand. Até mesmo em França, a Arcádia leva ao pré-romantismo.

O artificialismo aristocrático do Rococó francês, os presságios do pré-romantismo da poesia da natureza inglesa, e certo realismo germânico, reuniram-se para produzir a flor mais encantadora da poesia do século XVIII: a literatura "gustaviana", da época do rei Gustaf III (1771-1792) da Suécia. Os leitores de *Goesta Berlings saga*, de Selma Lagerloef, conhecem, um pouco, o ambiente requintado das classes altas da sociedade sueca, na segunda metade do século XVIII. Já se fazia sentir a influência de Rousseau; "philosophes" franceses e inquietos filósofos alemães colaboraram para criar uma atmosfera meio revolucionária, da qual a aristocracia mal tomou conhecimento, passando o tempo em festas suntuosas, sonhando com um Versalhes ou uma Veneza à beira do frio mar Báltico. A Suécia estava afrancesada. O famoso idílio *Atis och Camilla*, de Philip Creutz[34], é um poema francês em língua sueca: erótico, ligeiramente epicureu, do mais fino alexandrinismo. Com o advento do rei Gustaf III, em 1771, os sonhos revolucionários pareciam prestes a realizar-se: o rei gostava das idéias da *Enciclopédia*. Começou então uma época fantástica, "danse sur

---

32 Abbé Jacques Delille, 1738-1813.
*Les Jardins ou L'art d'embellir les paysages* (1782); *L'Homme des champs* (1802); *Les trois règnes de la Nature* (1809); *La conversation* (1812).
L. Audiat: *Un poète oublié: Jaques Delille.* Paris, 1902.

33 Louis de Fontanes, 1757-1821.
*Fragment d'un poème sur la Nature et l'Homme* (1777); *Essai sur l'astronomie* (1788); *Les tombeaux de Saint-Denis* (1817).
A. Wilson: *Fontanes.* Paris, 1928.

34 Philip Creutz, 1731-1785.
*Atis och Camilla* (1761).
G. Castrén: *Philip Creutz.* Stockholm, 1917.

un volcan", um sonho de artista[35]. O rei ofendeu terrivelmente a orgulhosa aristocracia sueca, abolindo-lhe as liberdades da Constituição medieval ao estabelecer o absolutismo real. Empregou o seu novo poder para introduzir importantes reformas no sentido da Ilustração racionalista; mas era esteta, seu verdadeiro objetivo era transformar a sua corte e a cidade de Estocolmo em *féerie* fantástica. Em 1773 abriu-se a ópera sueca com *Thetis og Peleus*, com texto de Wellander e música do italiano Uttini; começara o domínio de Metastasio. Mas o gosto literário do rei era rigorosamente francês. Em 1786, fundou a Academia sueca. O seu ideal era um teatro clássico no gênero de Racine e Voltaire, mas tratando assuntos nacionais, tirados da história sueca. O próprio rei escreveu as primeiras peças; e, como o seu talento de versificação não bastasse, serviu-se da colaboração do seu predileto poeta de corte, Kellgren[36]. Este virtuose do verso sueco lembra em mais de um sentido as figuras de Guenther e Bocage, se o talento e o gosto não o aproximassem antes de Chénier. Boêmio devasso e anacreôntico, classicista sensual e elegíaco desesperado, satírico mordaz, racionalista anticristão e idealista quase romântico, não criou nada de definitivo, mas belos versos em abundância e uma atmosfera artificial de arte pura. A corte contaminou a cidade. A burguesia despertou do sono do moralismo luterano e começou a imitar os aristocratas. Anna Maria Lenngren[37] acompanhou com poesias alegres, elegíacas e satíricas essa vida burguesa, criando um novo realismo poético que se comunicou aos boêmios mais ou menos plebeus, os quais, não pertencendo à corte nem à burguesia, levavam uma vida livre nos cafés literários da cidade. Eis o ambiente de Bellman.

---

35 A. H. Lindgren: *Sveriges vittra storhetstid.* 2 vols. Stockholm, 1895/1896.
O. Levertin: *Fran Gustaf IIIs dagar.* 2.ª ed. Stockholm, 1897.

36 Johan Henrik Kellgren, 1751-1795.
Tragédias, em colaboração com o rei Gustaf III: *Drottning Kristina* (1784); *Gustav Wasa* (1786); *Gustaf Adolf och Ebba Brahe* (1788).
O. Sylwan: *Johan Henrik Kellgren.* 2.ª ed. Stockholm, 1939.

37 Anna Maria Lenngren, 1754-1817.
*Skaldeförsök* (poemas reunidos em 1819).
K.Warburg: *Anna Maria Lenngren.* 2.ª ed. Stockholm, 1917.
A. Blanck: *Anna Maria Lenngren, poet och pennskraft.* Stockholm, 1922.

Bellman[38] é da estirpe de Villon e Verlaine: um dos grandes poetas para todos os tempos. Boêmio plebeu, passou dias e noites nas tabernas de Estocolmo, nos "cafés", que eram então grande novidade no Norte; imortalizou mesmo um deles, o "Thermopolium Boreale". Lá, encoberto por nuvens de fumo, entre o tinir dos copos, tendo nos joelhos sua gorda amante, a "ninfa" Ulla, e o violão no braço, escreveu as suas "epístolas" e canções, compondo também a música, para serem cantadas pelos companheiros, membros da "Ordem de Baco": o músico municipal Berg, o sargento Molberg e os outros que aparecem como personagens permanentes naquelas poesias, sobretudo Ulla e Fredman, o pseudônimo do próprio poeta. As poesias de Bellman chamam-se anacreônticas; mas estão fora das convenções arcádicas; são sinceras, delicadamente irônicas ou brutalmente humorísticas, às vezes furiosas, desesperadas e mordazes, e a sua singularidade é acentuada pela música que o poeta lhes juntou: são melodias populares com acompanhamento de uma curiosa orquestra rococó: flauta, viola, corneta e timbale. Como todos os grandes poetas, Bellman criou um mundo completo, transfiguração do seu mundo real: a taverna fuliginosa, cheia de barulho e música popular, vendo-se das janelas o palácio real, no qual se cantam as óperas italianas e as damas dançam o minueto francês, e fora das salas bem aquecidas o gelo sobre o mar Báltico, e lá ao longe, no crepúsculo nórdico, espera – num famoso poema meio mitológico de Bellman – aquele que acabará com este mundo de ninfas e faunos suecos: Charon, no barco da morte. Mesmo quem ignore a língua do poeta não pode deixar de sentir a melodia destes versos imortais:

---

38 Carl Mikael Bellman, 1740-1795.
*Fredmans epistlar* (1790); *Fredmans sanger* (1791); *Fredmans handskrifter* (1813).
Edição completa (com as composições musicais do poeta) por J. G. Carlén, 5 vols., Stockholm, 1856/1861.
Edição crítica da Bellman Selskab, 3 vols., Stockholm, 1921.
O. Levertin: *Diktare och droemmare.* Stockholm, 1898.
N. Erdmann: *Carl Mikael Bellman.* Stockholm, 1899.
F. Niedner: *Bellman, der schwedische Anakreon.* Berlin, 1905.
O. Sylwan: *Bellman och Fredmans epistlar.* Stockholm, 1943.
A. Blanck: *Carl Mikael Bellman.* Stockholm, 1948.
N. Afzelius: *Myt och bild, studier i Bellmans dikt.* Stockholm, 1964.

"Jag ser Froejas tempel gunga:
Eldar kring i luften ljunga.
Full och vat
Staer jag i Charons bat."

A poesia de Bellman não é comparável a nenhuma outra; é a poesia de um mundo encantado, e um golpe estranho do timbale bastará para despertar-nos violentamente. Devem ter sentido assim o tiro que, na noite de 15 de março de 1792, em meio ao ruído de um baile de máscaras, pôs fim à vida do rei Gustaf III, vítima de aristocratas descontentes. Quem não conhece a catástrofe na ópera *Un ballo in maschera*, de Verdi! A reminiscência não é de todo casual. Com uma ópera começou o sonho da Arcádia sueca; e uma ópera lhe guarda a última lembrança, embora desfigurada. A ópera é o centro em torno do qual gira a poesia do sonho da Arcádia: é a sua realização máxima.

O maior poeta da Arcádia, Metastasio, é ao mesmo tempo o maior libretista de ópera do século XVIII. O elemento heróico-fantástico na sua poesia rococó indica origens renascentistas; com efeito, a ópera, gênero barroco que chegou ao auge no século do rococó aristocrático, tem origens renascentistas, segundo pretensões de filólogos eruditos[39].

Na "favola pastoral", os italianos acreditavam possuir de novo a tragédia grega: compararam Tasso e Guarini a Sófocles e Eurípides. Aos filólogos, porém, não escapou a diferença: a falta de vida dramática no *Aminta* e no *Pastor Fido*. Pensavam ter interpretado de maneira errada a poética de Aristóteles. Nas conversas sobre o assunto, em Florença, em casa do filólogo Vicenzo Gallilei, pai do grande físico, descobriram que se tinha, até então, esquecido um elemento essencial da tragédia antiga: o acompanhamento musical. A *favola* mitológica, acompanhada de música simples; em suposto estilo grego, parecia a solução. Assim se representou, em 1594, a *Daphne*, texto de Ottavio Rinuccini, música de Jacopo Peri, seguida, em 1600, da *Euridice*, dos mesmos autores. Durante o século

39 P. Raffaelli: *Il melodramma in Italia, dall'anno 1600 fino ai nostri giorni.* Firenze, 1881.
A. Solerti: *Le origini del melodramma.* Torino, 1903.

XVII, o melodrama fez poucos progressos literários, mas extraordinários progressos musicais, devido ao gênio dramático do compositor Claudio Monteverdi. Também foram importantes os progressos cênicos: a ópera adotou toda a maquinaria do teatro jesuítico, os bailados, os bosques animados e os fogos de artifício, lagos artificiais e máquinas de vôo, infernos e céus abertos, coros de demônios e anjos. Cavalli, chamado a Paris, fez a música para as peças "à máquina", preparando o terreno da ópera francesa: música do florentino Lulli com textos de Quinault. Cesti, compositor da corte imperial de Viena, colaborou com o jesuíta Avancinus nos suntuosíssimos *ludi caesarei*. As palavras perderam a significação, nessas festas de sons e arquitetura efêmera. A rigorosa separação barroca entre o mundo irreal, no palco, e o mundo real dos espectadores, afastou a ópera barroca definitivamente do ideal da tragédia grega.

Insignificância das palavras e irrealidade da cena podiam levar a um teatro de bonecas. Algo nesse gênero é o teatro de Antônio José da Silva[40], chamado o Judeu, porque a Inquisição de Lisboa mandou queimá-lo por motivo de heresia judaizante. Foi brasileiro de nascimento, mas português pela vida e expressão literária. A sua obra destinava-se ao teatro popular do Bairro Alto, sobretudo às festas de carnaval, e não passa, em geral, de farsas, representadas por bonecas. Contudo, o teatro do Judeu é um fenômeno literário bastante complicado: é uma combinação de comédia espanhola "de capa y espada" com árias à maneira italiana, paródias quase "offenbachianas" do Olimpo clássico e esboços de imitação da comédia de costumes de Molière, com muito espírito, que alguns consideram francês, e com rasgos de um lirismo encantador, que alguns consideram brasileiro, outros arcádico, e ainda outros oriental, judeu. E

40 Antônio José da Silva, o Judeu, 1705-1739.
*Vida do Grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança* (1733); *Esopaida* (1734); *Anfitrião* (1736); *Guerras do Alecrim e da Manjerona* (1737).
Edição por João Ribeiro, 4 vols., Rio de Janeiro, 1910/1911.
J. Lúcio de Azevedo: "O poeta Antônio José da Silva e a Inquisição". (In: *Novas Epanáforas. Estudos de História e Literatura.* Lisboa, 1932.)
C. H. Frèches: "Introduction au théâtre du Judeu". (in: *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais*, Lisboa, I/1, 1950. e II/1, 1950.)

embora já tenha havido elogios exagerados, o espírito teatral do Judeu ainda não parece ter sido devidamente apreciado. Em todo o caso, Antônio José da Silva não chegou a criar um teatro popular português. Esse fim possível da farsa musicada foi atingido em Espanha por Ramón de la Cruz[41], autor de inúmeras peças e pecinhas da vida madrilenha, que não têm só valor de documentos e já foram comparadas aos quadros de *genre* e tapeçarias de Goya. A relativa banalidade de Ramón de la Cruz, a falta de significação superior nas suas peças, não justifica tal comparação; bastaria dizer que o que no século XVIII foi realismo popular, parece-nos hoje lembrança de uma época de esteticismo requintado, do rococó espanhol. O que é inferior em Ramón de la Cruz é o espírito musical; não é um Bellman. É o criador de um gênero menor, do "sainete" madrilenho, da opereta espanhola.

A "ópera bufa" italiana escapou à banalidade pela atmosfera meio irreal da *commedia dell'arte*. As óperas dos grandes compositores, porém, só têm a significação de divertimentos para os grandes. Independência literária, conservou-a apenas a "ópera bufa" popular do napolitano Giambattista Lorenzi[42], que foi justamente por isso esquecida pelos literatos; um século depois, Settembrini redescobriu essa pequena e modesta maravilha do humorismo. A sátira contra o erudito pedante, no *Socrate immaginario*, é um exemplo do conservantismo da arte popular: revela, com evidência maior do que as grandes óperas sérias, o espírito barroco do teatro musicado.

---

41 Ramón de la Cruz, 1731-1794.
*Hospital de la moda* (1762); *Los aguadores de Puerta Cerrada* (1762); *El barbero* (1764); *La Plaza mayor por Navidad* (1765); *El Prado por la noche* (1765); *El teatro por dentro* (1768); *Las castañeras picadas* (1787); etc., etc.
Edição: Biblioteca de Autores Españoles, vol. XXIII.
E. Cotarelo: *D. Ramón de la Cruz y sus obras.* Madrid, 1899.
A. Hamilton: *A Study of Spanish Manners, 1750-1800, from the Plays of Ramón de la Cruz.* Urbana, Ill., 1926.

42 Giambattista Lorenzi, c. 1719-1805.
*L'idolo cinese* (1767); *La luna abitata* (1768); *Il Socrate immaginario* (1775), etc.
M. Scherillo: *Storia letteraria dell' opera buffa napoletana.* Napoli, 1883.
B. Croce: *I teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo.* 2.ª ed. Bari, 1916.

A feição barroca da grande ópera é um fato que ainda espera verificação; as mais das vezes, a ópera foi interpretada como expressão típica do Rococó aristocrático. Mas todo o teatro barroco tem como objetivo a ópera: o jesuítico, em Avancinius, o espanhol, nas últimas peças de Calderón, o inglês, em Beaumont e Fletcher e, depois, em Davenant, o francês, em Quinault. A própria ópera, de origem renascentista, durante muito tempo não conseguiu superar a fase da "favola" mitológica. O primeiro passo para a "barroquização" dera-se no século XVII: a adoção do aparelho cênico do teatro jesuítico. A segunda fase, embora já pertencendo ao século XVIII, está muito conforme ao espírito barroco, com a substituição do assunto mitológico pelo assunto histórico. Parece que Silvio Stampiglia (1664-1725) ofereceu aos músicos os primeiros libretos históricos como "Caio Graco" e "Spartaco". A reforma definitiva neste sentido e a adoção das regras francesas, indispensáveis ao gosto da época, é obra de Apostolo Zeno (1668-1750)[43]. O resultado foi a "ópera séria", a arte dominante e a mais internacional do século XVIII. A história da música guarda precariamente a memória dos grandes compositores desse tempo; só nos últimos dois decênios revivificaram-se algumas das suas óperas e alguns dos oratórios que substituíam as óperas por ocasião da quaresma. Entre os mais notáveis no gênero podemos citar Alessandro Scarlatti, em Nápoles, Haendel, na Inglaterra, Hasse, na Saxônia, Cimarosa, na Itália e em França, Jommelli, em Stuttgart, Paesiello, na Rússia, mais outros como Traetta, Sarti, Majo, na Espanha, Prússia e Suécia. As representações luxuosas nas capitais dos pequenos principados absolutistas do Rococó, hoje cidadezinhas sem importância, lembram as origens barrocas da ópera séria: aquelas pequenas capitais sucederam, como centros teatrais, aos colégios provincianos dos jesuítas. A riqueza melódica dos compositores italianos uniu-se a um obstinado conservantismo literário: compuseram música sempre nova, mas sempre sobre os mesmos textos, as mais das vezes os textos do "incomparabile" Metastasio.

---

43 M. Fehr: *Apostolo Zeno und seine Reform des Operntextes.* Zurich, 1912.

Pietro Metastasio[44], ora elogiadíssimo, ora desprezadíssimo, é um dos poetas representativos do século XVIII e, dentro dos limites estreitos do seu gênero, um dos grandes poetas da literatura universal. Facilidade de improvisador e virtuosismo no verso harmonioso teriam resultado, em Metastasio, um notável poeta lírico, se o seu sentimento fosse mais profundo, menos "teatral"; mas por isso mesmo preferiu o teatro, e a fraqueza da sua obra dramática reside principalmente na hipertrofia do lirismo. Poeta foi Metastasio, o último dos poetas barrocos, da estirpe dos eróticos como Tasso, Guarini, Marino. Renovou essa arte decadente, introduzindo-a no mecanismo da tragédia à maneira francesa, e fê-lo com sucesso absoluto: Voltaire tinha alguma razão, comparando *La clemenza di Tito* às obras de Corneille; e o oratório *Gioas re di Giuda* não é de todo indigno do modelo de Racine, que o poeta italiano tinha estudado muito[45]. Metastasio criou

---

44 Pietro Metastasio (pseudônimo de Pietro Trapassi), 1698-1782. (Cf. nota 14)
Poesias: *La libertà* (1733); *Palinodia* (1746); *La Partenza* (1749); etc.
Melodramas: *Didone abbandonata* (música de A. Scarlatti, Sarti, etc.; 1724); *Catone in Utica* (música de Jommelli, etc.; 1727); *Ezio* (música de Haendel, Jommelli, Gluck, etc.; 1728); *Semiramide* (música de Porpora, Jommelli, Sacchini, Cimarosa, etc.; 1729); *Adriano in Siria* (música de Pergolese, Gallupi, etc.; 1731); *Issipile* (música de Caldara, Pergolese, etc.; 1732); *Olimpiade* (música de Pergolese, Caldara, Jommelli, Galluppi, Cimarosa, etc.; 1733); *Demofoonte* (música de Jommelli, Galluppi, etc.; 1733); *La clemenza di Tito* (música de Leo, Sarti, Mozart; 1734); *Achille in Sciro* (música de Caldara, Sarti, Jommelli; 1736; *Temistocle* (1736); *Attilio Regolo* (1740).
Oratórios: *Sant' Elena al Calvario* (1731); *Morte d'Abele* (1732); *Giuseppe riconosciuto* (1733); *Gioas re di Giuda* (1735).
Edição dos melodramas por F. Nicolini, 4 vols., Bari, 1920/1921.
Poesias escolhidas, edit. por E. Bettazzi, Torino, 1912.
A única edição das obras completas, em 12 vols., é a de Paris, 1780/1782.
F. de Sanctis: "Saggio sul Metastasio". (In: *La nuova Antologia,* 1781.)
P. Arcari: *L'arte poetica di Pietro Metastasio.* Milano, 1902.
A. De Gubernatis: *Pietro Metastasio.* Firenze, 1910.
L. Russo: *Pietro Metastasio.* Pisa, 1915.
G. Natali: *La vita e le opere de Pietro Metastasio.* Livorno, 1923.
M. Apollonio: *Metastasio.* Milano, 1930.
Cl. Varese: *Saggio sue Metastasio.* Firenze, 1950.
O. Calcaterra: *Poesia e Canto. Studi sulla poesie melica italiana e sulla favola per la musica.* Bologna, 1951.

45 A. Trigiani: *Il teatro raciniano e i melodrammi di Metastasio.* Torino, 1951.

um drama aristocrático, cheio de ações e sentimentos nobres, mas não sem frivolidade íntima; e o seu mecanismo teatral é monótono mas eficientíssimo. Disso resultaram os aplausos intermináveis dos contemporâneos. Metastasio é o último poeta italiano de que o seu povo sabe de cor, até hoje, certos versos; e é ao mesmo tempo o último poeta italiano que conquistou glória internacional. Nos seus versos fáceis aprendeu toda a gente culta do século XVIII a língua italiana, que hoje já não é considerada como parte indispensável da cultura geral. Mas em vez de constituir isso motivo de orgulho nacional, suscitou a ira e quase o ódio da Itália moderna: consideravam Metastasio como poeta da decadência, o poeta que transformou a grande Itália de outrora em país de ópera e quase de opereta, de maestros, cantores e bailarinas. De Sanctis exprimiu com vivacidade esse desgosto, opondo ao aristocrata frívolo Metastasio o burguês sério Goldoni. "Sogni e favole io fingo ...", disse Metastasio, e De Sanctis interpretou este verso como confissão da decadência de uma sociedade ociosa, minada pela hipocrisia contra-reformatória. O severo Carducci, admitindo a "natureza absurda" da "tragédia" metastasiana, salientou-lhe, porém, as belezas líricas, expressão perfeita de uma época realmente "arcádica". A popularidade de Metastasio não é casual; ao lado dos grandes "olímpicos", Dante, Maquiavel, Leopardi, ele também representa uma parcela do caráter nacional, e não a pior. Talvez os italianos ainda tenham motivos para lembrar os seus versos:

> "Ne' giorni tuoi felici
> Ricordati di me!"

A apreciação moderna de Metastasio não acompanha os julgamentos de De Sanctis e Carducci. Não considera, como este último, a poesia metastasiana como renascença do erotismo idílico, nem, com o primeiro, o teatro metastasiano como simples mecanismo. Na poesia de Metastasio há qualidades líricas que não se encontram em outro poeta entre o tempo de Tasso e o de Leopardi: é um grande elegíaco. O vocabulário paupérrimo e monótono e a falta de colorido não constituem objeções, porque a poesia de Metastasio é intencionalmente modesta, pretende apenas servir à música; e o mestre conseguiu isso de maneira muito mais perfeita do que o próprio Wagner. Só depois de Wagner sabemos apreciar um drama que se confunde com a música. *Attilio Regolo* é uma tragédia notável. Metastasio é, na literatura italiana, o criador de um teatro original.

As apreciações tão diferentes sobre Metastasio são conseqüências da combinação de elementos estilísticos muito diferentes na sua obra. A crítica moderna aprecia o pré-romantismo em Metastasio, poeta elegíaco e às vezes trágico. Os contemporâneos elogiaram-lhe a apresentação do erotismo arcádico em formas classicistas. De Sanctis, embora enganando-se no julgamento estético, adivinhou, porém, a verdade histórica: Metastasio, criador de um mecanismo dramático quase de bonecos, "maître de plaisir" de uma sociedade já anacrônica, poeta que confessa "fingir sonhos e fábulas", é um poeta barroco; e barroca é a sua arte, a ópera.

A análise da Arcádia e do melodrama arcádico chega a dois resultados: as relações da Arcádia com o pré-romantismo em que sempre desemboca – o que constitui mais um argumento em favor da existência secreta do pré-romantismo durante o século inteiro; e o caráter intimamente barroco dessa Arcádia que se dá ares de classicismo. Este resultado surpreende, porque o grave Barroco e o ligeiro Rococó sempre são considerados como incompatíveis. Mas será realmente possível interpretar a ópera do século XVIII como *survival* do Barroco do século precedente? A prova apresenta-se na ópera inglesa. Henry Purcell[46] é, sem dúvida, um compositor barroco. A grande inovação da sua obra-prima *Dido and Aeneas* (1689) foi a eliminação completa do texto falado; só há árias e recitativos, e essa eliminação do elemento "racional" é muito significativa, assim como a preferência de Purcell pela adaptação e composição de peças shakespearianas: *Midsummer-Night's Dream* e *Tempest* reviveram em *Fairy Queen* e *Enchanted Island*, adotando-se todas as artes de *féerie* da cena barroca. Purcell também transformou em ópera a *Bonduca*, de Beaumont e Fletcher, que exerceram tanta influência sobre os dramaturgos da época da Restauração inglesa, particularmente sobre Dryden, para o qual Purcell escreveu os números musicais de *Tyrannic Love*, *Amphitryon* e *King Arthur*, e sobre Lee, que pediu a Purcell a música da tragédia *Theodosius*. O drama da Restauração inglesa foi outrora interpretado como tentativa classicista, imitação de Corneille, e, quanto à comédia, imitação de Molière. Na verdade, é uma tentativa de combinar o classicismo com as reminiscências do

---

46 Henry Purcell, 1659-1695.
R. E. Moore: *Henry Purcell and the Restoration Theatre*. London, 1961.

teatro elisabetano-jacobeu. O resultado foi uma espécie de Neobarroco; e, na comédia, uma espécie de Rococó. Deste modo, é preciso reinterpretar a literatura da Restauração inglesa, do mesmo modo que foi reinterpretada a Arcádia.

Contra a classificação da literatura da Restauração inglesa como barroca ou neobarroca é possível levantar objeções sérias. É, em primeira linha, literatura dramática; e se o teatro jacobeu-carolíngio já foi caracterizado como barroco, não se espera então encontrar o mesmo estilo no teatro da Restauração: interpõe-se o período de 1642 a 1660, durante o qual os teatros estiveram fechados pelo governo puritano. E depois começa a influência francesa, modificando tudo[47]. A essa teoria de uma cisão absoluta entre o teatro jacobeu-carolíngio e o da Restauração – em curso até há pouco na Inglaterra – não aderiram os críticos franceses mais sensíveis às "heresias" contra o classicismo[48]. A influência direta de Corneille e Racine limita-se a poucas traduções e versões: entre elas, só *Titus and Berenice*, de Otway, e *Mithridates King of Pontus*, de Lee, são dignas de nota. É fraca também a influência, embora sempre alegada, de Molière; um crítico bem informado[49] só admite relações entre o *Amphitryon*, de Molière, e a peça homônima, de Dryden, entre o *Misanthrope* e o *Plain Dealer*, de Wycherley; e poucas outras. Com isso, não se pretende absolutamente negar a influência francesa; apenas permanecem as dúvidas a respeito da natureza do agente influenciador. Dryden, nos seus grandes prefácios teóricos, não depende de Boileau, e sim dos *Discours*, de Corneille; o seu intuito é um compromisso entre Corneille e Shakespeare. O verdadeiro culto do classicismo francês é, na Inglaterra, fenômeno posterior, da época de Addison[50]. Uma das mais fortes influências francesas na Inglaterra é evidentemente pré-classicista: a do *libertin* exilado Saint-Évremond. A fonte dos dramaturgos da Restauração em busca de enredos não é o teatro de Corneille e Racine, e sim o

47 D. Canfield Fisher: *Corneille and Racine in England.* New York, 1904.
48 C. Charlanne: L'*influence française en Anglaterre au XVIIe siècle.* Paris, 1906.
49 D. H. Miles: *The influence of Molière on Restoration Comedy.* New York, 1910.
50 A. F. B. Clark: *Boileau and the French Classical Critics in England.* Paris, 1925.

romance heróico-galante[51]. Mas esse estilo heróico-galante tem precursores no teatro inglês: e, de fato, os dramaturgos "heróico-galantes" Beaumont e Fletcher exerceram forte influência sobre o drama da Restauração[52]. O período de 1642 a 1660 não significa interrupção completa. O primeiro dramaturgo que é autenticamente do estilo da Restauração, William Davenant[53], pertence cronologicamente à época carolíngia; é também autor de uma epopéia heróica, *Gondibert*; as suas peças são quase óperas, que o colocam perto de Purcell; mas foram escritas e representadas durante a época de Cromwell, na qual se apresentou mais do que um espetáculo teatral, embora em círculos fechados. As primeiras peças de Davenant, *The Siege of Rhodes* e *The Cruelty of Spaniards in Peru*, são verdadeiras óperas, e no longo título da primeira indica-se claramente outra grande inovação: "the art of prospective in scenes", o uso do palco em perspectiva com as suas máquinas barrocas. Davenant deu uma versão do *Tempest*, que serviu de base ao *Enchanted Island*, de Dryden e Purcell. Além disso, deixou poesias que o colocam entre os "metaphysical poets". Os aspectos multiformes da sua obra anunciam a figura protéica de Dryden.

John Dryden[54] apresenta aspectos diferentes, visto da Inglaterra ou visto de fora. Para os ingleses, é um dos grandes mestres do verso satírico, o criador do teatro moderno, da prosa "coloquial" e da crítica literária.

---

51 Cf. "Pastorais, epopéias, epopéia herói-cômica e romance picaresco", nota 53.

52 A. C. Sprague: *Beaumont and Fletcher on the Restoration Stage.* Cambridge, Mass., 1926.
J. H. Wilson: *The Influence of Beaumont and Fletcher on Restoration Drama.* Columbus, Oh., 1928.

53 Sir William Davenant, 1606-1668.
Poema épico *Gondibert* (1651).
*Tragedy of Albovine* (1629); *The Siege of Rhodes Made a Representation by the art of Prospective in Scenes, And the story sung in Recitative Musick* (1656); *The Cruelty of the Spaniards in Peru* (1658); *The Tempest or the Enchanted Island* (1670).
A. Harbage: *Sir William Davenant.* Philadelphia, 1935.
A. H. Nethercot: *Sir William Davenant.* London, 1939.

54 John Dryden, 1631-1700.
Poesia: *Astraea Redux* (1660); *Annus Mirabilis* (1667); *Absalom and Achitophel* (1681/1682); *The Medall* (1682); *Mac Flecknoe, or a Satyr upon the True-Blew-Protestant Poet* (1682); *Religio Laici* (1682); *To the Memory of Mr. Oldham* (1684); *Threnodia Augustalis* (1685); *To the Pious Memory of Mrs. Anne Killigrew* (1686);

Os críticos estrangeiros pouco se ocuparam com Dryden; se o fizessem, insistiriam provavelmente nas incoerências da sua teoria dramatúrgica, no pouco valor atual do seu teatro, e negar-lhe-iam, principalmente, o título de grande poeta, ou mesmo de poeta autêntico. De fato, a poesia lírica de Dryden tem poucos encantos. As famosas odes *Song for St. Cecilia's Day* e *Alexander's Feast* são bombásticas, barrocas no sentido pejorativo da palavra; antecipam os grandes coros de Haendel, mas sem o esplendor da música. O poema elegíaco *To the Memory of Mr. Oldham* não suporta comparação com *Lycidas*. Dryden não é poeta lírico; mas existem outras espécies de poesia. *Religio Laici* e *The Hind and the Panther* são grandes poemas didáticos; o leitor moderno estranhará a engenhosidade igual com que Dryden defende, no primeiro poema, a Igreja anglicana contra o catolicismo, e no segundo – quando já estava convertido – o catolicismo contra a Igreja anglicana. A poesia de Dryden é polêmica, retórica. Na sua

---

*The Hind and the Panther* (1687); *A Song for St. Cecília's Day* (1687), *Alexander's Feast* (1697).

Traduções: *The Satires of Juvenal and Persius* (1693); *The Works of Virgil* (1697); *Fables Ancient and Modern* (1700).

Teatro: *The Rival Ladies* (1664); *The Indian Queen* (1665); *The Indian Emperor* (1667); *Secret Love or the Maiden Queen* (1668); *The Wild Gallant* (1669); *Tyrannick Love* (1670); *The Conquest of Granada by the Spaniards* (1670); *The Mock-Astrologer* (1671); *Almanzor and Almahide* (1672); *Mariage à la Mode* (1673); *Aureng-Zebe* (1676); *All for Love, or the Word well Lost* (1678); *Mr. Limberham* (1680); *The Spanish Friar* (1681); *Amphitryon* (1690); *Don Sebastian, King of Portugal* (1690); *King Arthur* (1691); *Cleomenes* (1692).

Prosa: *Of Dramatic Poesie* (1668); *The Grounds of Criticism in Tragedy* (1679); *Examen Poeticum* (Dedication) (1693); *Preface to Fables Ancient and Modern* (1700).

Edição das Obras completas por G. Saintsbury, 18 vols., Edinburg, 1882/1892.

Edição das Obras poéticas por W. D. Christie e C. H. Firtl, Oxford, 1911.

Edição das Obras dramáticas por M. Summers, 6 vols., London, 1931/1932.

Edição dos ensaios críticos por W. P. Ker, 2.ª ed., 2 vols., Oxford, 1926.

G. Saintsbury: *John Dryden.* London, 1881.

R. Garnett: *The Age of Dryden.* 2.ª ed. London, 1907.

M. Van Doren: *The Poetry of John Dryden.* 2.ª ed. New York, 1931.

L. I. Bredvold: *The Intellectual Milieu of John Dryden.* Ann Arbor, 1938.

K. Young: *John Dryden.* London, 1954.

Ch. C. Ward: *The Life of Dryden.* Chapel Hill, N. C., 1961.

famosa tradução de Virgílio não conseguiu interpretar bem o lirismo das *Églogas*; foi mais feliz na poesia didática da *Geórgica*, e transformou a *Aeneis* em narração de grande eloqüência. Ao tradutor de Juvenal cabe a primazia da sátira inglesa. *Absalom and Achitophel*, satirizando o partido protestante dos *whigs*, envolvidos numa conspiração malograda, zomba dos vencidos, vestindo-os com nomes bíblicos, caricaturando-os de maneira implacável; os retratos de Shaftesbury como Achitophel, de Buckingham como Zimri tornaram-se inesquecíveis para os ingleses, quase proverbiais. E o poema *Mac Flecknoe*, dirigido contra o poetastro Shadwell, é a sátira literária mais amarga, mais eficiente que existe em qualquer língua. O estilo de Dryden é erudito; mas qualquer leitor alcança o espírito que mata o adversário – com tanto vigor falam as imagens e as rimas. Essa poesia, de domínio absoluto da língua e do metro, é toda objetiva, anti-romântica, isto é, barroca, intelectual. Dryden é, acima de tudo, uma grande inteligência.

A inteligência de Dryden não se podia conformar com as inverossimilhanças grosseiras e a construção incoerente do teatro elisabetano-jacobeu. Por isso, adotou o sistema francês; e para conseguir efeitos poéticos acessíveis à sua própria natureza poética, substitui o verso branco do teatro nacional pelo "heroic couplet", que oferece oportunidade para rimas engenhosas e eloqüentes. Pensava em imitar Corneille, mas imitou antes Beaumont e Fletcher, criando uma tragédia "heróica" de amor e "panache". Nenhuma dessas peças é uma obra-prima. Mas a inteligência de Dryden brilhou na composição e na eficiência do diálogo. *Almanzor and Almahide* e *Aureng-Zebe* são as melhores tragédias barrocas (ou neobarrocas) do teatro inglês; *Don Sebastian* tem até poder emotivo, e *All for Love*, versão "heróica" de *Anthony and Cleopatra*, é, segundo a opinião unânime dos críticos, uma peça melhor construída e mais eficiente do que a grande obra de Shakespeare. Abolindo as convenções do teatro elisabetano-jacobeu, criou Dryden um teatro de complicações e desfechos lógicos, diálogo espirituoso ou retórico, problemas geralmente humanos, efeitos sentimentais e até melodramáticos: é, em suma, o teatro moderno, inferior ao antigo em muitos sentidos; mas já é o nosso teatro. Dryden está mais perto de Ibsen e Shaw do que de Shakespeare e Webster; quando muito, tem algo de comum com Ben Jonson. Aí, ao lado da inteligência, o pendor do grande satírico pela comédia, na qual ele mesmo se julgou infeliz. Mas *The Spanish Friar*

é superior ao modelo, a peça de John Fletcher, a *Marriage à la mode* e *Amphitryon* podem muito bem ser comparadas às *Précieuses ridicules* e ao *Amphitryon*, de Molière. A obra-prima, *Mr. Limberham*, só não goza da fama merecida, porque é extremamente indecente. Mas mesmo a esta peça tem T. S. Eliot estendido sua tentativa de reabilitação do teatro de Dryden.

Dryden tinha consciência das hesitações do seu estilo dramático. Tornou-se por isso o maior crítico de teatro da literatura inglesa. Se bem que as suas comparações entre o teatro inglês e o teatro francês não chegassem a resultados definitivos, os seus prefácios são muito superiores aos de Corneille. Dryden é um grande crítico literário, e o seu gosto é "catholic": adota o sistema francês – por mais "razoável" – mas reconhece, no entanto, a grandeza poética de Shakespeare, e as suas preferências classicistas não o impediram de redescobrir e celebrar o gênio do esquecido Chaucer. O grande "pecado" do crítico Dryden é o menosprezo de Donne e da "metaphysical poetry". Censurou a poesia erótica de Donne porque este "perplexes the minds of the fair sex with nice speculations on philosophy" – quer dizer, Dryden exige a simplificação da poesia barroca em favor do novo público que será menos culto e em grande parte composto de mulheres. Para este novo público traduziu Dryden as grandes obras da literatura antiga. Para este novo público escreveu ele sobre os problemas difíceis da crítica literária, na mesma linguagem clara, vigorosa, "coloquial" sem deixar de ser literária, dos seus poemas satíricos e didáticos. T. S. Eliot chama-lhe o criador da língua literária moderna.

Dryden é, porém, algo mais: é o criador da literatura moderna, não somente pela linguagem poética, pelas novas convenções teatrais que estabeleceu, pela prosa, mas ainda pela atitude. É o primeiro inglês que foi conscientemente e profissionalmente "homem de letras". Os escritores da sua época, ainda sem grande público, estavam à mercê dos mecenas aristocráticos. Dryden conservou-se independente, tornou-se autoritário: da sua mesa em "Will's coffee-house" dominava a literatura da época. As suas mudanças políticas e a conversão ao catolicismo, muitas vezes criticada como "pouco sincera", não foram ditadas por um adesionismo qualquer. A ambigüidade religiosa de Dryden é mais uma expressão da *via media* anglicana; mas já não é a ambigüidade de Donne e sim a hesitação de um intelectual moderno em face de dogmas exigentes. E Dryden escolheu, na

Inglaterra protestante, o dogma da minoria. As suas oscilações confirmam, desse modo, sua independência, são passos para conseguir um ponto firme no ambiente do cepticismo geral da sua época. Por isso, e não por motivos pessoais, o literato autoritário foi partidário da autoridade política e eclesiástica, do Rei e da Igreja. É o primeiro grande *tory*, conservador, da literatura inglesa, e nisso também tipicamente inglês. Está entre o republicano Milton e o *tory* Samuel Johnson, politicamente e literariamente. A sua atitude parece com a atitude de T. S. Eliot, homem de letras, "classicista, monarquista e anglo-católico": Eliot aprecia muito Dryden, *et pour cause*.

Durante a vida de Dryden deu-se o acontecimento mais importante da história inglesa moderna: a revolução de 1688, que estabeleceu a monarquia parlamentar; significou isso a eliminação definitiva dos ideais políticos do Continente nas Ilhas Britânicas, a afirmação da insularidade inglesa. Dryden é o último escritor inglês de formação européia, assim como o seu rei Jaime II foi o último rei católico e quase absoluto da Inglaterra. Veja-se mais uma vez a atitude do "bom europeu" (se bem americano nato) T. S. Eliot, depois da Revolução Comunista. A obra de Dryden é, na verdade, tão pouco "clássica" como a de Eliot – é monárquica, anglo-católica, retórica, heróica e satírica; quer dizer, barroca. Mas esse Barroco é tão artificial como as veleidades absolutistas do último rei da dinastia Stuart; é um neobarroco consciente do seu caráter reacionário contra o classicismo republicano da época de Cromwell e Milton. Luta em vão contra os germes do novo em seu próprio seio. Dryden é classicista mais no sentido de Addison e Pope, do século XVIII, do que de Milton, contra o qual reagiu. Na sua meditação constante, sincera mas não profunda, sobre problemas religiosos, não é capaz de dissimular o cepticismo a respeito do dogma; *Religio Laici* é um título do qual gostarão deístas e racionalistas. No moralismo de Dryden – até a indecência das suas comédias pretende denunciar o vício – já existe muito da mentalidade burguesa. E o sentimentalismo dos seus efeitos melodramáticos anuncia a sensibilidade pré-romântica. Dryden sintetiza o passado e o futuro da literatura inglesa; para os estrangeiros significa pouco, mas para os ingleses é quase um Goethe.

Está aí um grande nome. Mas assim como se pode falar em "época de Goethe", deve falar-se em "época de Dryden". Os outros, são todos discípulos e imitadores seus. Embora várias vezes – sobretudo na comédia

– mais felizes do que o mestre. A literatura da Restauração é principalmente dramática[55]: os drydenianos criam um teatro, talvez não de valor permanente, mas moderno. O caráter transacional da época contribui para diferenciar nitidamente a tragédia, afirmação positiva do ideal heróico-barroco, e a comédia, reação moralista contra o *trend* hostil – antibarroco – da época.

A tragédia da Restauração[56] é obra de "poètes maudits"; a tentativa de síntese entre espírito teatral inglês e forma francesa não era realizável; os seus representantes acabaram na loucura ou na miséria. As opiniões sobre os tragediógrafos da Restauração são ainda contraditórias. O século XVIII, incapaz ou apenas parcialmente capaz de aceitar a tragédia de Shakespeare, admirava em Otway e Lee os restos que conservam do teatro jacobeu; os elogios exagerados daquela época ainda sobrevivem em certos manuais tradicionalistas. Desde que começou a idolatria de Shakespeare e, depois, o culto dos seus contemporâneos, a crítica pronunciou os julgamentos mais duros sobre os "gênios fracassados" da Restauração, que teriam sido, na verdade, talentos fracos, de ambição desmesurada. Otway e Lee decepcionam, quando lidos; e as suas peças já não se representam. Mas são mestres notáveis do mero efeito teatral. São de todo indignos de ser comparados a Shakespeare, Jonson, Middleton e Webster; mas são sucessores dignos da tragédia fantástico-heróica de Beaumont e Fletcher.

A crítica de Dryden não é um guia muito seguro para determinar o caráter da tragédia da Restauração. Classicista, pretendeu ela ser, mas não foi; por outro lado, não convém defini-la como barroca – considerando-se que já foi definida como barroca a tragédia jacobeu-carolíngia. A última tragédia elisabetana carece de *standards* morais; a tragédia da Restauração erige o *standard* do heroísmo teatral: os ideais aristocráticos de Beaumont e Fletcher, como lição moral do teatro. Para explicar esse didatismo, o crítico americano Cleanth Brooks chamou a atenção para a influência do filósofo Hobbes, ao qual Dryden deve realmente muito. Hobbes[57] foi inimigo da

---

55 A. Nicoll: *A History of Restoration Drama, 1600-1700.* Cambridge, 1923.
A. Nicoll: *A History of Early Eighteenth Century Drama, 1700-1750.* Cambridge, 1925.

56 B. Dobrée: *Restoration Tragedy.* Oxford, 1929.

57 Cf. nota 108.

"metaphysical poetry"; censurou a poesia metafórica, exigindo uma poesia expositiva, capaz de sugerir admiração pelas virtudes heróicas – como filósofo do absolutismo totalitário, não admite outra poesia a não ser uma poesia "útil". Brooks[58] pretende explicar, deste modo, o fim da tragédia elisabetana: com a metáfora desaparece a "ambigüidade", para tornar possível o fim didático da poesia; com a "ambigüidade" cai o "double plot" – e fica a tragédia heróica sem elemento cômico. Na verdade, trata-se antes da dissociação completa da síntese elisabetana; eis por que cai o "doublé plot". A eliminação do elemento cômico é uma tentativa de restabelecimento dos valores morais: uma "rebarroquização" do teatro barroco, quer dizer, um neobarroco. O grave burguês Dryden não compreendeu o fantástico dessa tarefa: as suas tragédias são brilhantes exercícios de estilo teatral. Os mestres da tragédia da Restauração – Otway e Lee – são "poètes maudits", gênios fantásticos de estilo heróico e vida trágica.

Thomas Otway[59] ainda vive dos interesses dos seus enredos: *Don Carlos* lembra Alfieri (*Filippo*) e Schiller (*Don Carlos*). *Venice Preserv'd* lembra uma vez mais Schiller (*Fiesco*), foi imensamente elogiada durante o século XVIII e a primeira metade do século XIX, e seria realmente uma poderosa tragédia romântica – no sentido em que é romântico o teatro jacobeu – e um interessante estudo psicológico do conspirador fracassado Jaffier, se não fosse a retórica vazia, a falsa poesia. Do efeito no palco, que fez estremecer o público do século XVIII, dá alguma idéia a versão moderna, alemã, de Hofmannsthal. A obra mais original de Otway é a comédia *The Soldiers Fortune*, na qual se reflete a sua própria vida de boêmio, ator, soldado e desgraçado. E Otway era ainda feliz em comparação com Na-

---

58 Cl. Brooks: "A Note on the Death of Elizabethan Tragedy". (In: *Modern Poetry and the Tradition.* Chapel Hill, 1939.)

59 Thomas Otway, 1652-1685.
*Don Carlos Prince of Spain* (1676); *The Orphan* (1680); *The Soldiers Fortune* (1681); *Venice Preserv'd* (1682).
Edição por J. C. Ghosh, 2 vols., Oxford, 1932.
R. G. Ham: *Otway and Lee.* New Haven, 1931.
A. M. Taylor: *Next to Shakespeare. Otway's Venice and Orphan.* Durham, N. C., 1950.

thaniel Lee[60], que acabou na embriaguez e no manicômio. Lee foi um grande talento. Lembra até Marlowe, pela fúria infernal das paixões que se desencadeiam no seu teatro. *The Rival Queens* é pelo menos igual à obra mais famosa de Otway; mas o público de hoje mal suportaria a representação dessa obra, de eloqüência torrencial, falsa e pouco sincera. Lee não é "o último elisabetano"; é antes o primeiro dos muitos esquisitões entre os poetas ingleses modernos – entre eles há um Shelley e um Beddoes – que pretenderam a todo custo revivificar o teatro elisabetano, mas que só lhe imitaram a violência dos contrastes poéticos e cênicos.

O ano de 1688 acabou com os ideais heróico-fantásticos. O próprio Dryden quis, então, abandonar o teatro. Certos discípulos seus começam a atacar o antigo teatro inglês. Tornaram-se notórias as injúrias grosseiras de Thomas Rymer contra Shakespeare: em *A Short View of Tragedy* (1693), chamou a *Othello* "farsa sangrenta sem espírito". Mas Rymer gostava de Beaumont e Fletcher; e o que pretendeu exprimir, em linguagem brutal, foi apenas a incompatibilidade do antigo teatro com o gosto do público moderno – conceito justificado por inúmeras tentativas malogradas da época de "adaptar" Shakespeare. Resposta a Rymer foi, em 1709, a primeira edição moderna de Shakespeare, por Nicholas Rowe[61], que já considerava Shakespeare não como força viva do teatro, e sim como leitura literária. Para o teatro, era preciso "adaptar" as peças elisabetanas. E Rowe adaptava com muita habilidade. Uma vez até conseguiu quase uma obra-prima. *The Fair Penitent* é uma tragédia fina e comovente, melhor construída e elaborada do que o modelo, o poderoso e algo rude *Fatal Dowry*, de Massinger e Field. Em outras obras, Rowe limitou-se a diluir o

---

60 Nathaniel Lee, c. 1653-1692.
*The Rival Queens* (1677); *Theodosius* (1680); *Caesar Borgia* (1680); *The Massacre of Paris* (1690).
R. G. Ham: *Otway and Lee.* New Haven, 1931.

61 Nicholas Rowe, 1674-1718.
*Tamerlane* (1702); *The Fair Penitent* (1703); *Tragedy of Jane Shore* (1714); *Tragedy of Lady Jane Grey* (1715); *The Works of William Shakespeare* (1709).
Edição parcial (*Tamerlane, Fair Penitent* e *Jane Shore)* por J. R. Sutherland, London, 1929.
O. Jutze: *Nicholas Rowe.* Leipzig, 1910.

estilo elisabetano: as tragédias históricas *Jane Shore* e *Lady Jane Grey* atenuam os assuntos sangrentos a ponto de se tornarem peças sentimentais. Em vestes reais, do passado, agem burgueses e burguesas chorosas do século XVIII. Rowe transforma a tragédia neobarroca em drama burguês, que será gênero típico do pré-romantismo.

A Comédia de Restauração[62] também não saiu *ex nihilo*. O seu modelo não foi a comédia fantástica de Beaumont e Fletcher, mas a comédia de costumes de Massinger, Shirley, e sobretudo de Middleton, em que os comediógrafos da Restauação encontraram o realismo frio na apresentação de costumes depravados; o que acrescentaram foi o espírito jocoso de uma sociedade antipuritana e intencionalmente amoralista. Este amoralismo é, aliás, a própria atmosfera da comédia; a comédia da Restauração é sensivelmente superior à comédia elisabetana.

O mais decente entre eles é George Etherege[63]. Provém diretamente da comédia fina de Shirley, e revela influências de Molière, mas apenas das farsas. Os seus personagens são mais realistas que os dos seus sucessores, embora os enredos sejam complicados como os de "capa y espada". O diálogo vivacíssimo de *The Man of Mode*, não foi superado. Em comparação parece Wycherley[64], à primeira vista, um cínico ordinário. É divertidíssimo, tem instinto infalível pela comicidade das situações sexuais, apresentando-as com vigor de naturalista. Na sua obra-prima, *The Country Wife*, coloca aristocratas ingleses, de costumes quase selvagens, o enredo arquivelho do *Eunuchus*, de Terêncio: um cavaleiro que alega ser eunuco para tranqüilizar os maridos e seduzir-lhes as mulheres, Wycherley realiza uma

---

62 B. Dobrée: *Restoration Comedy.* Oxford, 1924.

63 Sir George Etherege, c. 1633-1691.
*The Comical Revenge* (1664); *The Man of Mode* (1676), etc.
F. S. Mac Camie: *Sir George Etherege. A Study in Restoration Comedy.* Cedar Rapids, 1931.

64 William Wycherley, 1640-1715.
*Love in a Wood, or St. James' Park* (1671); *The Gentleman Dancing-Master* (1672); *The Country Wife* (1675), *The Plain Dealer* (1677).
Edição por M. Summers, 4 vols., London, 1924.
Ch. Perronat: *Wycherley, sa vie, son oeuvre.* Paris, 1921.
W. Connely: *Browny Wycherley.* New York, 1930.

obra superior a todas as versões anteriores do tema. Wycherley é um grande criador de caracteres "humanos, humanos demais"; e não o seria se não fosse movido – por mais incrível que pareça – por sérias tendências morais: representa o deboche grosseiro para protestar contra a indecência requintada. Em *The Plain Dealer* – Hazlitt lembrou, a propósito desta grande comédia, o *Tartuffe* – o capitão Manly é um homem como Wycherley gostaria de ver os outros: rude e honesto. O comediógrafo já nem repara que a vida desse homem de bem também é irregularíssima. Na mesma tendência enquadram-se, com seriedade menor, as comédias lascivas de Aphra Behn[65], que também pretendeu opor ao deboche aristocrático a "liberdade" franca – pelo mesmo motivo simpatizava ela com os escravos pretos, no seu romance *Oroonoko*. Tendências parecidas – desta vez, do ponto de vista da moral burguesa – inspiraram as comédias obscenas de Dryden; T. S. Eliot chegou a defender, com muita coerência, o ideal secreto de moralista em *Mr. Limberham*: e os discípulos de Eliot estenderam a defesa à comédia da Restauração "em bloco"[66]. Uma interpretação mais "historicista" daria resultado diferente: justamente em *Mr. Limberham*, costumes aristocráticos e comentário burguês estão em plena contradição.

O equilíbrio estabelece-se em Congreve[67]. É o comediógrafo mais admirado da literatura inglesa: *causeur* espirituoso, técnico habilíssimo da cena, cínico sem excessiva obscenidade. Comparam-no a Wilde. Mas este não seria capaz de escrever *The Way of the World*, peça digna de Molière: os diálogos entre Mirabell e a encantadora Millamant, brigando sempre até tomar afinal "o caminho do mundo", casando-se – lembram o Shakespeare de *Much Ado About Nothing*. Mas é um diálogo de brilhantes *concetti* antitéticos, à maneira barroca. O século XVIII admirava ainda

---

65 Cf. "Pastorais, epopéias, epopéia herói-cômica e romance picaresco", nota 55.

66 J. Symons: "Restoration Comedy". (In: *Kenyon Review,* VII/2, 1945.)

67 William Congreve, 1670-1729.
*The Old Bachelor* (1693); *The Double Dealer* (1694); *Love for Love* (1695); *The Mourning Bride* (1697); *The Way of the World* (1700).
Edições por M. Summers, 4 vols., London, 1923, e por F. W. Bateson, London, 1930.
D. Protopopescu: *William Congreve, sa vie, son oeuvre.* Paris, 1924.
D. C. Taylor: *William Congreve.* Oxford, 1931.
I. C. Hodges: *William Congreve, the Man.* New York, 1944.

mais a tragédia *The Mourning Bride*, que o gosto moderno, acostumado à tragédia elisabetana, já não aprecia. Tomava-se demasiadamente a sério a afirmação do próprio Congreve de não ser poeta e sim apenas *gentleman* e diletante. Hodges, o último biógrafo de Congreve, revela que este era *gentleman* num sentido muito elevado do termo, homem cultíssimo, artista consciente – mas não *gentleman* vitoriano. A "moralidade" da expressão e das situações não lhe importava, talvez porque não pretendeu fotografar costumes reais; o seu intuito era a criação de um mundo fantástico de criaturas sem responsabilidade – é o dramaturgo da *Fancy*. Congreve é – a sua poesia clássica o confirma – um poeta sem emoção, poeta da inteligência pura. E assim também é *The Mourning Bride*, peça fora de todas as normas do teatro inglês, e que Johnson considerava digna de Racine. Em Congreve, o neobarroco de Dryden, Otway e Wycherley apresenta-se perfeitamente calmo; tendo recuperado a compostura aristocrática, tornou-se Rococó.

Mas esse Rococó era incompreensível ao espírito puritano da classe que vencera com os *whigs* rebeldes de 1688: a burguesia. Revoltando-se contra a comédia indecente, pretendeu defender a moral pública; mas chegou a atacar a própria arte. "A Short View of the Immorality and Profanenness of the English Stage" (1698), panfleto vigoroso do pastor dissidente Jeremy Collier, denuncia com certa razão o carnaval permanente de adultérios e deboches no palco inglês de então; mas falha completamente pela exigência de uma arte que promovesse a moral pública. O comediógrafo mais visado por Collier foi John Vanbrugh[68], o notável arquiteto dos grandes castelos da época do duque de Marlborough – Sacheverell Sitwell considera-o como o maior arquiteto do Barroco inglês; para divertimento seu e dos seus amigos nobres, escreveu farsas obscenas, de uma habilidade cênica que lembra a "comedia de capa y espada" espanhola. Em uma dessas farsas apareceu, pela primeira vez, no palco inglês uma cama aberta. Susci-

---

68 John Vanbrugh, 1664-1726.
*The Relapse* (1697); *The Provok'd Wife* (1697); *The confederacy* (1705); *The Provoked Husband* (1718), etc.
Edição por B. Dobrée e G. Webb, 4 vols., London, 1927.
M. Dametz: *John Vanbrughs Leben und Werke.* Wien, 1898.

tou a ira especial dos adversários, porque apresentava com a mesma indecência o ambiente burguês zombando do sentimentalismo hipócrita. Essa polêmica e a influência moralizadora da corte da rainha Ana refletem-se na obra de George Farquhar[69]: os seus enredos continuam a ser indecentes – tratando sempre de sedução bem conseguida – mas a linguagem é moderada, e o amor dá-se ares românticos. Farquhar é, aliás, entre todos esses comediógrafos tão hábeis, o maior técnico da cena: *The Beaux' Stratagem* é, do ponto de vista puramente teatral, a comédia máxima da literatura inglesa, cheia de *verve* e interesse, e não sem certa poesia da paisagem dos "midlands", dos "castles", "inns" e "highways" do Rococó inglês – romantismo em "plein air". Mas o estilo da Restauração não suportava essa linguagem moderada. Sem o cinismo, perdia-se o moralismo secreto, transformando-se em moralismo aberto, sentimental. A comédia "honesta" de Steele já é assim; é transição para o drama burguês e o romance psicológico.

Durante o século XIX, a comédia da Restauração constituía a "região proibida" da literatura inglesa: na crítica de Hazlitt ainda se encontra um eco da grande admiração que o século XVIII dedicava a Wycherley, Congreve e Farquhar; porém Macaulay já achou que "this part of our literature is a disgrace to our language and our national character". E toda a época vitoriana, profundamente envergonhada, deu-lhe razão.

A valorização atual da comédia da Restauração vem dos anos de 1920; o libertinismo literário do pós-guerra, entusiasmado pelo ambiente finamente pitoresco do Rococó inglês, descobriu na comédia da Restauração um mundo artístico de qualidades superiores – esta apreciação pode ser considerada definitiva – não se preocupando com a "imortalidade" de um teatro ao qual os manuais e antologias destinados ao grande público só aludem em poucas e prudentes palavras como se se tratasse de escânda-

---

69 George Farquhar, 1677-1707.
*The Constant Couple* (1699); *Sir Harry Wildair* (1701); *The Inconstant* (1702); *The Twin-Rivals* (1702); *The Recruiting Officer* (1706); *The Beaux' Stratagem* (1707).
Edição por C. Stonehill, 2 vols., London, 1930.
H. E. Perry: *The Comic Spirit in the Restoration Drama.* New Haven, 1925.
W. Connely: *Young George Farquhar. The Restoration at Twilight.* London, 1949.

lo. Até mesmo um "moderno" como Archer[70], tradutor de Ibsen e amigo de Shaw, achara a comédia da Restauração "stupid, nauseous and abominable". A indignação foi tão grande, porque interpretaram essa comédia como espelho fiel da sociedade de então: as obras de Wycherley e Vanbrugh seriam a imagem dos costumes ingleses entre 1660 e 1710[71], e o fato de que tais costumes teriam sido possíveis na terra de Dickens e Tennyson escandalizava o mundo vitoriano.

Existem certos motivos para aceitar a equação entre a comédia e a sociedade de 1660. Após o regime puritano, a Restauração da monarquia aristocrática teve como conseqüência um alívio súbito, degenerando logo em deboche e cinismo. Na corte do rei Carlos II, falava-se com as damas como se fala nas comédias de Wycherley e Vanbrugh; adultério, rapto e estupro eram espetáculos comuns e quase públicos. O maior devasso da corte e amigo íntimo do rei, o Earl of Rochester[72], confirmou pela vida a autenticidade do panorama moral da comédia da Restauração; e também pela sua literatura. Rochester é o Dryden de um mundo de bêbados e prostitutas; mas a comparação não ofende o grande homem de letras. Rochester, apresentado outrora como inventor ocasional de alguns versos felizes, desperdiçou um talento extraordinário – a crítica moderna chega a lamentar um gênio que a literatura inglesa teria perdido. Uma tragédia, *Valentinian*, revela em Rochester o discípulo de Beaumont e Fletcher, o êmulo de Otway. *Sodom, or the Quintessence of Debauchery* é o ultimo produto da "Cavalier Poetry". O motivo psicológico do deboche de Rochester foi um cepticismo amargo, algo misantrópico; a sua *Satire against Mankind*

---

70 W. Archer: *The Old Drama and the New.* New York, 1929.

71 J. Palmer: *The Comedy of Manners.* London, 1913.

72 John Wilmot, Earl of Rochester, c. 1647-1680.
*Sodom or the Quintessence of Debauchery* (1684?; a edição original não existe; editado por L. S. A. M. Roemer, Paris, 1904); *Poems on Several Occasions, with Valentinian, a tragedy* (1691).
Edição por J. Hayward, London, 1926.
V. de S. Pinto: *Rochester. Portrait of a Restoration Poet.* London, 1935.
Ch. Williams: *Rochester.* London, 1935.
J. H. Wilson: *Court Wits of the Restoration.* Princeton, 1948.

aproxima-se mais de Swift do que de Dryden; e revela ao mesmo tempo um mestre do verso inglês. As poesias de Rochester não são meros "vers de société". O sentimento do devasso é mais sincero na poesia do que na vida. Os versos iniciais de *Love and Life* –

> "All my past life is mine no more;
> The flyng hours are gone,
> Like transitory dreams given o'er
> Whose images are kept in store
> By memory alone."

– exprimem um conceito barroco, com a profundidade emotiva e na forma simples de um Cowper, de um pré-romântico. Contudo, o gênio poético de Rochester não tem nada que ver com sua qualidade de testemunha em favor da veracidade de comédia da Restauração. Mas há outra testemunha, mais genial e mais comprobatória: Pepys.

Os diários de Samuel Pepys[73] constituem o documento mais singular da literatura inglesa: não pertencem à literatura propriamente dita, porque Pepys não os destinava à publicação. Taquigrafou-os, criando inúmeras dificuldades à decifração, de modo que até as melhores edições não estão isentas de erros. A maioria das edições é intencionalmente incompleta, porque ninguém se atreveu a transcrever o relato de certas aventuras eróticas do diarista. O próprio Pepys, em ocasiões assim, inseriu palavras estrangeiras entre as inglesas, para enfeitar a verdade; mas nunca traiu esta última. O *Diary* é a mais completa auto-revelação de qualquer homem em qualquer época e literatura. Não fazendo distinção alguma entre qualidades respeitáveis e pequenas vaidades, atitudes duvidosas e vícios sórdidos,

---

73 Samuel Pepys, 1633-1703.
*Diary* (1 de janeiro de 1660 a 31 de maio de 1669; primeira publicação por Lord Braybrooke em 1825).
A primeira edição completa e inexpurgada do *Diary* e a de R. Latham e W. Matthews, 11 vols., London, 1970 sgg.
G. Bradford: *The soul of Samuel Pepys.* Boston, 1924.
A. Bryant: *Samuel Pepys.* 4 vols. Cambridge, 1933/1938 (2.ª edição, 1947/1949).
C. S. Emden : *Pepys himself.* London, 1963.

assuntos da maior importância política e ocupações de mesquinhez ridícula, Pepys anotou tudo nos seus cadernos: sessões no Conselho do rei e horas com Doll Lane na taverna, representações de Shakespeare e Dryden e observações sobre café e chocolate, os trabalhos sérios no almirantado e com os cientistas da Royal Society, orgias desenfreadas e aborrecimentos em casa com a mulher ciumenta, horas dormidas na igreja durante o sermão, brigas com o alfaiate, administração da sua fortuna considerável, meditações religiosas – tudo isso misturado, sem a menor preocupação literária. O grande valor do *Diary* está, em primeiro plano, na sinceridade absoluta do diarista. Com um "... and so to bed" terminam todas as anotações; Pepys escreve, por assim dizer, nu, sem se enfeitar, revelando-se da maneira mais completa. É um homem "misto", tal como a maioria imensa dos homens, cheios de qualidades e defeitos contraditórios. Político e administrador eminente, *gentleman* culto e quase erudito, já preferindo as ciências naturais à filologia humanista, avarento e generoso, devasso e amável, é Pepys um aristocrata inglês não-puritano – os *wighs* do século XVIII serão assim. É um tipo de liberal inglês, também liberal com respeito à verdade. Talvez fosse Pepys o único homem do mundo que se revelou tão francamente. Mostra assim "l'humaine condition" que, segundo Montaigne, todo homem representa. O seu diário é, no dizer de Stevenson, "a Bible of human being", um comentário permanente da maneira de ser homem. A outra grande qualidade do *Diary* reside no seu enorme tamanho: é completo. O homem Pepys é centro do seu mundo. Reflete os grandes acontecimentos da época – coroação do rei, guerra com a Holanda, incêndio e peste em Londres; e também a vida quotidiana, as intrigas políticas da corte e do parlamento, aventuras e adultérios, brigas de família, teatro, óperas, cafés, reuniões científicas, a Bolsa, os piratas, comerciantes, judeus, levantinos, o porto de Londres, as livrarias e os bordéis. Está tudo ali. É o panorama mais completo que existe de qualquer época, pintado sem pretensões de composição literária – um Universo literário como o de Dante ou Balzac.

A qualidade comum entre Pepys e o seu mundo é a paixão desenfreada pelos prazeres e divertimentos, sobretudo os prazeres sexuais. Neste sentido, Pepys autentifica a comédia da Restauração. Para ele, o mundo é um lugar em que a gente se distrai, uma festa permanente, um

espetáculo divertido. A atitude de Pepys é essencialmente a do artista "pour qui le monde visible existe"; assim, ele se tornou artista, inconsciente e, por isso mesmo, maior. Mas aquele libertino não é o Pepys todo. Existe também o Pepys administrador, o cientista e burguês respeitável; e no seu mundo há negócios – políticas, comércio, trabalho – dos quais a comédia da Restauração não toma conhecimento. Os comediógrafos são artistas de uma outra espécie. A atitude de Pepys é a do espectador impressionista; a atitude daqueles é a de artistas conscientes que escolhem no material dado um setor, um fragmento, tratando-o sem responsabilidade perante o mundo real, sentindo-se responsáveis apenas perante o foro da arte. Em comparação com a compreensiva "comédie humaine" de Pepys, a comédia de Wycherley é de uma grosseria fantástica, a de Congreve de uma delicadeza não menos fantástica, a de Vanbrugh e Farquhar mero teatro, fantástico e irrealista como o teatro de Gozzi. A comparação com Pepys define o estilo da comédia da Restauração, estilo que só em Congreve se revela completamente: é Rococó.

A propósito da Arcádia verificou-se o mesmo fenômeno estilístico. Não faz muito tempo que os historiadores literários admitiram o termo "Barroco"; o termo "Rococó", já perfeitamente definido na história das artes plásticas, ainda não se admitiu na historiografia literária. Quando muito, foi usado para caracterizar a pequena poesia anacreôntica, alemã ou francesa, ou os poemas herói-cômicos da espécie do *Rape of the Lock*, de Pope. Arcádia e comédia da Restauração revelam a importância do Rococó na história literária. Talvez seja Marivaux o seu maior representante. O Rococó literário seria então uma fase intermediária entre dois classicismos, o de Racine e o de Goethe. Mas a cronologia do classicismo inglês, de Pope e Johnson, não está de acordo com isso. Em todo o caso, Rococó e realismo são conceitos que se excluem. O Rococó estiliza a realidade, escolhendo os aspectos graciosos, empregando todo o espírito engenhoso de inteligência requintada para aludir, menos ou mais abertamente, à sexualidade. Afasta-se cada vez mais do mundo real, criando mundos fantásticos do amor livre. Lamb, o grande ensaísta inglês, foi o primeiro que observou – em *The Artificial Comedy of the Last Century* (1822) – essa índole da comédia da Restauração: segundo ele, seria um reino de sonhos e fadas, completamente irreal, e fora de todas as normas morais. A época vitoriana não compreendeu

essa definição estilística; estranhou a "defesa da imoralidade", da "mancha da literatura inglesa". Não são hoje muitos os que assinariam as fortes expressões de Macaulay ou de Archer. E os últimos partidários obstinados da correspondência perfeita entre costumes e comédias da Restauração não deixam de limitar a tese por meio de considerações de natureza sociológica: a comédia de Wycherley e Congreve, contemporânea da literatura de Milton e Bunyan, não seria um panorama completo da sociedade inglesa da Restauração, mas apenas de um pequeno setor aristocrático, daquele que aplaudiu e, em parte, escreveu aquelas comédias[74]. Mas quanto a esses círculos, estudos recentes sobre as causas de adultério e divórcio perante os tribunais da época confirmaram de novo o realismo brutal e sincero dos comediógrafos[75].

Essa maneira de tratar a literatura de ficção para arranjar documentação sociológica é perigosa, tanto para a sociologia como para a literatura; confunde arte e realidade. A lógica da composição cênica e do diálogo, na comédia da Restauração, não é a da realidade; obedece a certas convenções teatrais, não muito diferentes das do *vaudeville* parisiense e da opereta vienense. Mas *vaudeville* e opereta não refletem a realidade de Paris e Viena. O nível literário muito mais alto da comédia inglesa é um argumento em favor da tese de Lamb. Defendeu-a o crítico americano Stoll[76], definindo a comédia da Restauração como mera criação artística. Será preciso verificar a origem literária dessa criação. E aí se abre um problema difícil da cronologia.

Em favor da tese de Lamb e Stoll pode-se alegar que a comédia da Restauração sobreviveu aos costumes da Restauração. Continuou a florescer sob o governo da moralíssima rainha Ana; e algo do espírito da Restauração ainda vive nas sátiras de Pope e Swift e nos romances de

---

74 J. W. Krutch: *Comedy and Conscience after the Restoration.* New York, 1924.
K. M. Lynch: *The Social Mode of Restoration Comedy.* New York, 1926.

75 G. S. Alleman: *Matrimonial Laws and the Materials of Restoration Comedy.* Wallingford Pe., 1942.

76 E. E. Stoll: "The Beau Monde at the Restoration". (In: *From Shakaspeare to Joyce.* New York, 1944.)

Fielding. Não existe literatura mais espirituosa, cínica e intencionalmente amoral do que as cartas que Lady Montagu[77] escreveu de Viena, de Constantinopla e da Itália; isso é "literatura da Restauração de 1660", escrita por volta de 1730. Também os começos não estão certos. Beaumont e Fletcher e Shirley escreveram comédias que antecipam o estilo de Etherege e Wycherley. A intensificação desse estilo depois de 1660 não se explica, no entanto, por motivos literários; pelo menos não se encontram motivos para isso dentro da literatura inglesa. Os críticos antigos mostraram-se satisfeitos com essa circunstância que lhes permitiu limpar a casta Inglaterra, imputando-se a responsabilidade à influência dos "franceses devassos". Mas não há nada disso. A influência, já verificada, do romance heróico-galante sobre a tragédia da Restauração não pode ser qualificada de imoral. As relações dos comediógrafos ingleses com Molière são fracas; e Molière é decente nas situações e no diálogo, nunca é obsceno. Para encontrar, na França, imoralidade semelhante, é preciso descer vários decênios, até à Régence, essa explosão de indecência na vida e na literatura, depois da morte de Luís XIV, verdadeira "Restauração" francesa. Mas isso acontece meio século depois da Restauração inglesa; e são os próprios ingleses que exportam para Paris as suas obscenidades. Há um verdadeiro intercâmbio entre Dancourt e Vanbrugh. A comédia da Restauração não é uma criação francesa em solo inglês. Entre Restauração e Régence existe a relação da analogia; e o estudo da literatura da Régence promete esclarecimentos mais completos quanto às origens do estilo da Restauração.

A "oposição", na França, começou nos últimos anos do século XVII, quando as desgraças políticas e militares se acumularam sobre Luís, o Grande, e a França "gloriosa e exausta" já não estava gloriosa, mas tão-somente exausta. O rei ouviu – ou deixou de ouvir – diversas advertências, nenhuma tão insistente, porque nenhuma tão prudente como a de Féne-

---

77 Mary Pierrepont, lady Montagu, 1689-1762.
*Letters* (1763).
G. Paston: *Lady Mary Montagu and Her Times.* London, 1907.
I. Barry: *Portrait of Lady Mary Montagu.* London, 1928.

lon[78]. O arcebispo de Cambrai é uma das personalidades mais fortes da história espiritual da França; tão forte que sobreviveu à sua obra, a de um precursor sem discípulos diretos. Quase toda a sua literatura hoje ilegível já não é conhecida senão em trechos seletos das antologias escolares. O estilo de Fénelon, fluido, elegante, cheio de imagens convencionais, untuoso, *ondoyant*, é a expressão perfeita da sua personalidade inquieta, que se esconde atrás de maneiras polidas. A inteligência curiosa desse grande aristocrata escapa às definições. Ele mesmo confessou: "Je ne puis expliquer mon fond." Começou a carreira eclesiástica como catequista de moças protestantes, convertidas ao catolicismo, e guardou sempre, como educador e como homem, uma atitude meio feminina, entregando-se aos outros com amor exaltado, mas reservando para si mesmo a parcela mais íntima, inacessível, da sua alma. Por fora era o tipo de capelão da corte, amável, um pouco complacente, elegante; mas atrás disso escondeu a ambição desmesurada do aristocrata orgulhoso. A carreira eclesiástica devia servir-lhe para tornar-se bispo, arcebispo, talvez cardeal, talvez ministro como foram ministros Richelieu e Mazarin. O fim já parecia quase alcançado, quando foi nomeado educador do Dauphin, quer dizer, futuro ministro do futuro rei da França. Fénelon tinha o gênio pedagógico, comum a todos os grandes precursores. Atraiu os homens, irresistivelmente, e sobretudo as mulheres. O próprio método pedagógico de Fénelon, poupando a natureza do aluno mas insinuando-se na sua alma, tem algo de feminino; pela primeira qualidade, antecipou a pedagogia de Rousseau; pela segunda, Fénelon foi educador nato de príncipes. Educar o herdeiro da coroa, para depois se tornar seu ministro e senhor, eis um plano bem barroco, executado como por um daqueles "secretários" do "maquiavelismo" lendário. Mas o plano fracassou.

---

78 François de Salignac de la Mothe-Fénelon, 1651-1715. (Cf. "O barroco protestante", nota 17.)

*Traité de l'education des filles* (1687); *Lettre à Louis XIV* (1693); *Les Maximes de Saints* (1695); *Telémaque* (1699); *Dialogues des Morts* (1700, 1712, 1718); *Lettre à l'Académie française* (1716), etc., etc.

H. Bremond: *Apologie pour Fénelon.* Paris, 1910.

A. Chérel: *Fénelon au XVIIIe siècle en France.* 2 vols. Paris, 1918.

A. Chérel: *Fénelon ou La religion du pur amour.* Paris, 1934.

E. Carcassonne: *Fénelon.* Paris, 1946.

Fénelon caiu na desgraça. Foi nomeado arcebispo, sim, mas na província, em Cambrai, e em vez de receber o barrete de cardeal, foi condenado como herético. Fénelon tornou-se oposicionista, mas não "propter hoc": o seu plano barroco fracassou, porque os seus fins não foram barrocos.

O pensamento de Fénelon não pertence ao mundo da Ilustração. O arcebispo não era racionalista nem liberal. Apenas, o seu pensamento prestava-se a interpretações menos ortodoxas. Não é o pensador da França moderna. A França antiga, porém, adivinhou o perigo em Fénelon. Bossuet combateu-o com uma acrimônia que os objetos da polêmica nem sempre justificaram; e "monseigneur de Cambrai" nunca foi perdoado. Ao contrário, o amor que os católicos liberais e o seminário de Saint-Sulpice conservaram por ele contribuiu para manter no ostracismo sua memória. O abbé Bremond, modernista que não rompeu com a Igreja e humanista que propagou o romantismo, escreveu-lhe a apologia que vale como confissão. Na "Querelle des anciens et des modernes", Fénelon esteve ao lado dos clássicos; mas quis um classicismo "modernizado", sentimental e colorido, meio romântico. Por amor dos pobres e humilhados recomendou ao rei um governo mais suave, menos belicoso, mais social; mas o seu filantropismo não tocava no poder absoluto nem nos privilégios da aristocracia; é um filantropismo de grande senhor patriarcal – De Maistre podia aprová-lo. O seu misticismo é da mesma espécie: uma religião dos eleitos do amor, de uma aristocracia da Corte de Deus. Fénelon pertenceu em todos os sentidos à classe dirigente do século XVII, mas – "je ne puis expliquer mon fond"; não podia porque no fundo da sua alma estava o sentimento, inexplicável por definição. Pelo sentimento, o aristocrata barroco pertenceu à oposição aristocrática contra "ce grand roi bourgeois" e à oposição sentimental, já pré-romântica, do século XVIII. Fénelon antecipa o que será a oposição da Régence: neobarroco, "liberal" como os futuros classicistas, sentimental como os futuros pré-românticos e, falando muito em amor, se bem que nem sempre no amor místico.

A Régence é a vitória da "oposição" contra o regime de Luís XIV. Mas o que foi o objetivo da rebelião? Revolta contra a administração burguesa e mercantilista do rei, ou contra a hipocrisia clerical e o absolutismo arbitrário? Na Régence confundem-se duas oposições diferentes: uma, reacionária, que pretende voltar à política barroca, e outra, progressista, que pretende destruir o regime. De ambos os lados há aristocratas e burgueses,

por motivos diferentes. Entre os reacionários, o aristocrata Saint-Simon ataca as novas classes ascendentes, e o burguês mal-humorado La Bruyère ataca os resíduos do espírito aristocrático. Os "progressistas" são de um lado os *libertins* do Rococó: Regnard, Dancourt, Gresset e *tutti quanti* pretendem divertir a aristocracia libertada da hipocrisia; ou então burgueses-artistas que requintam a sensibilidade livre, como Marivaux – artista do Rococó burguês – e literatos profissionais que preparam o advento dos plebeus, como Lesage. A distinção entre "reacionários" e "progressistas" da Régence é relativamente fácil, menos na ideologia do que no estilo: aqueles escrevem com gravidade barroca, estes com ligeireza rococó.

Saint-Simon[79], orgulhosíssimo da sua nobreza, odiando furiosamente os "inferiores", os bastardos do rei, a pequena aristocracia, a burguesia, representa uma oposição absurda. Não tem o direito de falar em nome da verdadeira nobreza medieval, nem da aristocracia culta, nem da guerreira nem da administrativa. É, no fundo, um *hobereau* estúpido, sem idéias políticas definidas, sem tendência razoável. Nem é capaz de servir para "savoir le mieux qu'il pourrait les affaires de son temps", como pretendeu, porque falsifica a imensa documentação das suas *Mémoires*, por erros involuntários e mentiras intencionais. Como político e como historiador, Saint-Simon seria completamente esquecido, se não fosse um grande escritor, um verdadeiro "imortal". Saint-Simon talvez seja em toda a história da literatura universal a maior testemunha do valor autônomo da literatura.

Um lugar-comum *convenu* define Saint-Simon como o Tácito de Luís XIV. Nenhuma definição poderia ser mais inexata. Tácito, ran-

---

79 Louis de Rouvroy, duc de Saint-Simon, 1675-1755.
*Mémoires* (primeiras publicações, 1788/1789 e 1791; primeira publicação completa 1829/1830).
Edição por A. de Boislisle, J. de Boislisle e L. Levestre, 43 vols., Paris, 1879/1931.
H. Taine: "Saint-Simon, 'Les Mémoires'." (In: *Essais de critique et d'histoire,* 5.ª ed. Paris, 1887.)
A. Le Breton: *La comédie humaine de Saint-Simon.* Paris, 1914.
P. Adam: *La langue du duc de Saint-Simon.* Paris, 1921.
E. Auerbach: *Mimesis.* Bern, 1946.
F. R. Bastide: *Saint-Simon par lui-même.* Paris, 1953.
Mme. Saint-René Taillandier: *En compagnie de Saint Simon.* 2 vols. Paris, 1953.

gendo os dentes, condensa o seu estilo em julgamentos epigramáticos; Saint-Simon, após as humilhações verdadeiras ou imaginárias de um dia na corte, derrama a sua ira em extensos panoramas caricaturais. Tácito pretende definir e representar a atitude do homem independente em face da tirania; Saint-Simon gostaria de humilhar todos os outros, estabelecer a tirania das árvores genealógicas. Existe entre Tácito e Saint-Simon só uma verdadeira analogia: a dos pontos de vista políticos, do "republicano histórico", na época dos imperadores tirânicos, e do "frondeur", na época de Madame Maintenon. É a comunidade do anacronismo… Além disso, é Tácito um advogado da inteligência superior e Saint-Simon um fidalgo inculto, Tácito um juiz e Saint-Simon um espectador, se bem que apaixonado. É fácil dizer que a inatividade forçada do cortesão lhe impôs essa atitude de espectador, de artista; mas nem todos os aristocratas ociosos se tornam artistas. Não existe outro caso em que o gênio fosse tão individual, tão resistente a todas as explicações pelo ambiente, a época e a raça. No resto, quase não é possível dizer algo de novo sobre o estilo de Saint-Simon depois da análise magistral de Taine e das observações de Auerbach: o estilo em que reside o seu valor inteiro e que é como um fenômeno isolado, suspenso no ar. A linguagem de Saint-Simon é algo arcaica, é a do século XVII; e as *Mémoires* não foram publicadas antes do fim do século XVIII. Os dois fatos são símbolos do anacronismo político e literário de Saint-Simon. A sua composição é confusa como a dos prosadores antes da reforma de Jean-Louis de Balzac; a sua expressão é "rara" como a dos poetas antes da reforma de Malherbe. Nesses defeitos reside a sua grandeza. Um substantivo e um adjetivo juntos dão-lhe sempre uma imagem, quase sempre uma metáfora inédita. Duas ou três proposições não constituem para ele uma frase coordenada, um período, mas uma torrente de palavras, cobrindo de injúrias e vergonhas um adversário odiado. Saint-Simon é tão grande estilista, porque não aspira a ter estilo; nele poder-se-ia aprender a escrever, se não fosse impossível aprender esse degrau máximo da arte literária.

A singularidade de Saint-Simon dentro da literatura intensamente social francesa reside no caráter associal do memorialismo. Se pudesse, faria ir pelos ares toda essa gente que não vale nada. Saint-Simon não tinha nenhum direito moral de julgar assim os outros; mas a ironia da história quis que ele tivesse razão: não valiam nada. Daí a veracidade

do seu relato, apesar das inexatidões e calúnias. Maquiavel acrescentaria: "... e a gente é sempre assim" – e com efeito, as *Mémoires* são um comentário permanente da baixeza humana. A psicologia de Saint-Simon é a de La Rochefoucauld: vaidade e interesse são os únicos motores dos atos humanos. A expressão *condition humaine*, tão cara a Montaigne e Pascal, muda de sentido nas mãos de Saint-Simon: sem piedade, mostra as suas vítimas por assim dizer nuas, despidas de tudo que não é essencial, de modo que só se vê a *humaine condition*: a extrema decadência moral e física. Caíram por terra as solenidades do estilo e indumentária oficial: aparecem nus os miseráveis. O duque Fulano, um imbecil; o conde Beltrano, um vendido; a duquesa, uma prostituta, a condessa, uma burrinha, o ministro, um ladrão, o general, um fanfarrão covarde, o bispo, um hipócrita infame – Saint-Simon acha que são assim porque chegaram aos seus lugares sem a porção suficiente de sangue-azul nas veias, e nisso é ele mesmo um imbecil; mas tem razão quanto aos resultados. Suas caricaturas vivem e viverão sempre, porque a gente é sempre assim nas cortes, nas antecâmaras e nas assembléias. Contudo, Saint-Simon não é um caricaturista, porque o grande estilista não possui a capacidade de estilizar; para isso lhe falta a calma. É um pintor, chegando ao cume da sua arte quando se trata de descrever as reuniões daquelas caricaturas: morre um príncipe, e Saint-Simon observa o desespero mal dissimulado dos que perderam os empregos e a alegria não dissimulada dos herdeiros, enquanto o cadáver é posto para fora como um cão morto; reúnem-se os grandes para abolir o testamento do grande rei, e Saint-Simon perde a cabeça de alegria por ver humilhados os favoritos e cortesãos, mas não lhe escapa a imbecilidade dos vencedores. É um inferno, e Saint-Simon o seu Dante. Tem uma visão concreta onde os outros só viram abstrações clássicas. É homem e escritor barroco entre sombras literárias razoáveis. É o maior poeta da sua época.

Desculpando-se das incorreções da sua linguagem, Saint-Simon afirma: "Je ne fus jamais um sujet académique". Se o tivesse sido, não seria o grande poeta em prosa que foi. Os seus "sucessores", no único sentido em que Saint-Simon podia ter sucessores, foram os que permaneceram em oposição irredutível à evolução do classicismo – para virar expressão burguesa: foram os acadêmicos – seriam dignos de figurar como personagens

nas *Mémoires* de Saint-Simon. Jean-Baptiste Rousseau[80] é o mais acadêmico de todos os poetas franceses, virtuose da retórica retumbante e vazia, figura ridícula de "profeta contra os tempos" mas "in-douze". Mas quando Voltaire opinou que a sua *Ode à la Postérité* não chegaria no endereço, errou pelo menos em parte: pois Jean-Baptiste Rousseau foi o poeta francês mais lido do século XVIII e até à revolução romântica; encarnou o espírito de resistência do "ancien régime", político e literário. Quem lhe escreveu o famoso necrológio poético, Le Franc de Pompignan[81], não gozou da mesma sorte, senão graças a um epigrama de Voltaire. Era poeta bem superior a Rousseau, e as suas versões dos salmos – pois foi sinceramente religioso e mostrou coragem pessoal, ao tomar atitude contra os "philosophes" – mereceriam respeito. Em vez disso, a sua tradução pouco feliz de Jeremias ofereceu a Voltaire oportunidade para fazer o epigrama mais famoso da literatura francesa.

"Savez-vous pourquoi Jérémie
A tant pleure pendant sa vie?
C'est qu'en prophète il prévoyat
Qu'un jour Le Franc le traduirait."

La Harpe conta que Voltaire chegou, no entanto, a admirar a *Ode sur la mort de Jean-Baptiste Rousseau*, de Le Franc; apesar de certas qualidades da ode, isso só prova o gosto reacionário de Voltaire em matéria de poesia. Em 1765, a ode pindárica já era um gênero – gênero barroco – sem sentido. Insistindo nesse gênero, chegou a estragar-se o talento apreciável de Malfilâtre[82], que foi recentemente redescoberto como precursor de Chénier.

Do ponto de vista dos valores literários, não é possível reunir Jean-Baptiste Rousseau e Le Franc de Pompignan na mesma classe com Saint-Si-

---

80 Jean-Baptiste Rousseau, 1671-1741.
*Oeuvres poétiques (Épitres, Épigrammes, Odes, Cantates,* etc.) (1743).
H. A. Grubbs: *Jean-Baptiste Rousseau.* Paris, 1941.

81 Jean-Jacques Le Franc de Pompignan, 1709-1784.
*Poésies sacrées* (1751).
F. A. Duffo: *Jean-Jacques Le Franc, marquis de Pompignan, poète et magistrat.* Paris, 1915.

82 Jacques-Charles-Louis de Clinchamp de Malfilâtre, 1732-1767.
*Églogues*; *Narcisse dans l'île de Vénus; Le soleil fixe au milieu des planètes* (1759).

mon; pertencem, no entanto, à mesma categoria dos "estilistas": estilo como expressão pessoal ou como norma acadêmica. Em todo o caso colocam a expressão acima da idéia, e isso é comum a todos os que se opõem a uma corrente literária. Mas os "reacionários" não se encontram apenas entre os defensores da ordem aristocrática. Reacionário burguês é La Bruyère[83], e este é estilista num terceiro sentido: nem muito pessoal, nem impessoalmente acadêmico, mas um artista extraordinário da palavra, da frase, do parágrafo. Neste terceiro sentido é La Bruyère o maior dos prosadores de língua francesa; e o superlativo não é exagero. O objetivo de La Bruyère é "attirer l'attention" para o que tem que dizer; e o "dizer" torna-se para ele assunto principal. La Bruyère é o único escritor das literaturas modernas a assimilar perfeitamente os preceitos da retórica antiga: usa com a maior virtuosidade todas as artes e também os truques dos oradores políticos e forenses de Atenas e de Roma, a escolha eficiente de palavras concretas e pitorescas, o requinte dos desfechos surpreendentes das frases, a composição engenhosa de "retratos", que eram a sua maior especialidade. É artista puro. O conteúdo, o pensamento contam menos. "Tout est dit, et l'on vient trop tard depuis plus de sept mille ans qu'il y a des homes, et qui pensent." Não é pensador, nem pretende ser. É um espectador da sociedade aristocrática da qual depende, e o espetáculo torna-o mal-humorado até à indignação. É um *frondeur*, como Saint-Simon, mas não tem sequer força para fazer oposição clandestina; o seu pessimismo é todo passivo, é o pessimismo de um estóico resignado. A sua psicologia – que é a de La Rochefoucauld – admite exceções, de amor e bondade; admite até uma espécie de moral laicista, conquanto que o indivíduo não se torne livre-pensador. Odiava os "espirits forts", aos quais dedicou uma parte polêmica do seu livro, por sinal a mais fraca. Arte da retórica, pessimismo estóico e não sem religião, tudo isso é bem barroco, e La Bruyère é, com efeito, o mais barroco dos escritores franceses. Assim como o estilista La Bruyère sabe escolher

---

83 Jean de La Bruyère, 1645-1696.
*Les Caracteres de Théophraste, traduits du grec, avec les Caractères ou les Moeurs de ce siècle* (1688 última edição, 1694).
Edição por G. Servois, 2ª ed., 6 vols. Paris, 1923.
M. Lange: *La Bruyère, critique des conditions et des institutions sociales.* Paris, 1909.
E. Magne: *La Bruyère.* Paris, 1914.
G. Michaut: *La Bruyère et Theophraste.* Paris, 1936.

as palavras, assim o satírico La Bruyère sabe escolher os assuntos. Lamenta que um "homme né chrétien et Français se trouve contraint dans la satire; les grands sujets lui sont défendus..." Então, diminui "les grands sujets" – é uma versão original do "desengaño" barroco. Na corte, vê "l'or qui éclate sur les habits de Philémon", os enfeites, o relógio do personagem, que é uma obra-prima da joalheria, os diamantes nos dedos, e conclui: "... il faut voir du moins des choses si précieuses: envoyez-moi cet habit et ces bijoux de Philémon, je vous quitte de la personne". Em outra companhia, menos aristocrática, La Bruyère tem oportunidade de comparar a atitude de Giton, de saúde esplêndida, falando alto, assoando-se com estrondo, dormindo bem, informado dos grandes negócios políticos, e a atitude de Phédon, magro, sonhador de ar um tanto estúpido, sempre aderindo à opinião dos outros, tímido, cheio de "chagrin contre le siècle", – e conclui: "Giton est riche"; "Phédon est pauvre". Enfim, observa "certains animaux farouches, de mâles et des femelles, répandus par la campagne, noirs, livides, et tout brulés du soleil, attachés à la terre qu'il fouillent et qu'ils remuent avec uma opiniâtreté invincible... ils montrent une face humaine; et en effet, ils sont des hommes". São os camponeses. O estilo de La Bruyère é uma lição permanente da arte de escrever. A sua virtuosidade não tem limites; as suas veleidades oposicionistas, sim.

O grande estilista sabe escolher; e na sua galeria de retratos satíricos falta o auto-retrato, o do burguês. Eis o maior, o mais "défendu" dos "grands sujets défendus". Em 1880, La Bruyère seria "republicain du centre". A sua condição social produz a oposição, o seu espírito barroco não a deixa passar além do "mécontement" do moralista. "Je ne veux être, si je le puis, ni malheureux, ni heureux; je me jette et me réfugie dans la médiocrité." A última palavra tem aqui o sentido de "juste-milieu"; mas sem a arte exímia de La Bruyère, o resultado fatal da sua atitude seria a verdadeira mediocridade. Eis o destino de Destouches[84], que se serviu dos "caracteres" de La Bruyère como de máquinas animadas da psicologia cartesiana, colocando-os em enredos e

---

84 Philippe Néricault Destouches, 1688-1754.
*L'Ingrat* (1712); *L'Irrésolu* (1713); *Le Médisant* (1715); *Le philosophe marié* (1727); *Le Glorieux* (1732); *Le tambour nocturne* (1736); *L'Ambitieux* (1737).
E. Lindemann: *Destouches' Leben und Werke*. Greifswald, 1896.
J. Hankiss: *Ph. N. Destouches, l'homme et l'oeuvre.* Debreczen, 1920.

intrigas de desenvolvimento lógico e desfecho satisfatório, acreditando ter feito comédias tão boas como as de Molière; *L'Irrésolu*, *Le Médisant*, *Le Glorieux*, *L'Ambitieux*. O século lhe deu razão; um lógico implacável da crítica teatral como Lessing chegou a preferi-lo a Molière. As comédias de Destouches são melhores do que a sua fama admite; o que lhes falta é a força cômica, por falta de sentimento humano. A tentativa de introduzir este sentimento deu, em pleno Rococó, o sentimento choroso de Nivelle de La Chaussée[85]; está a um passo do drama burguês do pré-romantismo, mas pelo verso, que conserva como elemento indispensável da "alta comédia", identifica-se La Chaussée como burguês "reacionário".

A outra das duas "oposições" que compõem a literatura da Régence, não é fatalmente "progressista"; também pode sê-lo apenas pelas conseqüências. Por volta de 1710, a palavra *libertin* já começa a mudar de acepção; já não significa principalmente "livre-pensador"; mas antes "devasso". Os libertinos da Régence são menos os sucessores dos *causeurs* atrevidos do salão de Ninon de l'Enclos que os *bon-vivants* aristocráticos do Temple. Os seus interesses literários limitam-se a epigramas espirituosos, pequenas poesias obscenas e comédias divertidas. O tipo característico dos epigramistas é Piron, ao qual impediram o ingresso na Academia –

> "Ci-gît Piron, qui ne fut rien,
> Pas même académicien."

O tipo padrão desses "poetas" é Gresset; mas entre eles encontra-se também um Montesquieu, autor do *Temple de Gnide* (1725). Comédia divertida é a criação de Regnard[86], em que é possível, no entanto, estudar o que separa a Régence da época anterior: os tipos de Regnard são os da "commedia dell'arte", as suas complicações cômicas passam-se num mundo abstrato, permanente, irreal. Os comediógrafos da Régence seguem mais de perto o exemplo de Molière: importa-lhes a atualidade dos assuntos, a sátira contra as diferentes classes

---

85 Pierre-Claude Nivelle de La Chaussée, 1692-1754.
*Le préjugé à la mode* (1735); *Mélanide* (1741); *L' école des mères* (1744); etc.
G. Lanson: *Nivelle de la Chaussée et la comédie larmoyante.* 2.ª ed. Paris, 1903.

86 Cf. "Antibarroco", nota 39.

sociais, sobretudo as não-aristocráticas. É assim a comédia de Dancourt[87], que apresenta no palco as burguesas que gostariam de passar por grandes damas, as damas menos grandes do *demi-monde*, os *nouveaux-riches*. Lembra Augier; mas, distinguindo-se desse burguês, Dancourt não está nunca moralmente indignado. A indecência dos seus personagens parece-lhe natural num mundo tão indecente. Não foi casualmente que Dancourt foi imitado por Vanbrugh e imitou, por sua vez, outros ingleses; nenhum comediógrafo francês se aproxima tanto da comédia da Restauração inglesa. Muito mais francês é Rivière-Dufresny[88], homem espirituoso, ao qual, afirma-se, Montesquieu deve a idéia das *Lettres persanes*. Dufresny foi inovador audacioso, inventor de complicações cênicas e diálogos alusivos que preparam o gênero de Marivaux.

As comédias de Dancourt e Rivière-Dufresny estão injustamente esquecidas. Quando a França passar, um dia, por uma moda rococó como a inglesa de 1920, serão reconhecidas como peças excelentes, comparáveis às melhores de Wycherley, Vanbrugh e Farquhar. Mas não às de Congreve; porque o modelo de Molière e La Bruyère impôs aquela regularidade cartesiana que exclui a elegância fantástica do grande inglês. Os comediógrafos que trabalharam para o divertimento do público aristocrático tampouco souberam escapar à mania de retratar "caracteres". Piron[89], o epigramatista, colocou-se a serviço do movimento "moderno" contra a poesia, na *Métromanie*, que forneceu à linguagem do século XVIII uma porção de réplicas espirituosas:

87 Florent Carton, dit Dancourt, 1661-1725.
*Le chevalier à la mode* (1687); *La maison de campagne* (1688); *Les bourgeoises à la mode* (1692); *Les bourgeoises de qualité* (1700); *Le galant jardinier* (1704); *Les agioteurs* (1710).
Ch. Barthélemy: *La bourgeoisie et le paysan sur le théâtre du XVIIe siècle; la comedie de Dancourt.* Paris, 1883.
J. Lemaître: *La comédie aprés Molière et le théâtre de Dancourt.* 2.ª ed. Paris, 1903.

88 Charles Rivière-Dufresny, 1648-1724.
*L'esprit de contradiction* (1700); *La joyeuse* (1709); *La coquette de village* (1715); *La réconciliation normande* (1719).
W. Domann: *Dufresny's Lustspiele.* Leipzig, 1904.

89 Alexis Piron, 1689-1773.
*La Métromanie* (1738).
P. Chaponnière: *Piron, sa vie et son oeuvre.* Paris, 1910.

"J'ai ri, me voilà desarme." Gresset[90] é o último representante da comédia de caracteres; é autor de poemas cômicos, nos quais o ex-jesuíta zomba do clero. Piron e Gresset cultivaram gêneros mortos. O tempo exigiu as complicações mais finas que Rivière-Dufresny imaginara; e encontrá-las-á em Marivaux. Mas a transição estilística de Molière e Destouches a Marivaux não foi fácil; precisava-se antes de uma transformação do "Espírito objetivo" da época quanto a temperamento e ideologia. Molière também estava na oposição; mas é, como todos os moralistas do século XVII, pessimista, ao passo que a oposição do século XVIII acredita no progresso. O ponto de partida da evolução estava nas comédias realistas e sociais de Dancourt; junto delas situa-se o *Turcaret*, de Lesage, que conseguiu transformar o pessimismo sombrio de Alemán em aceitação risonha de um mundo em que se pode viver e subir. A importância da modificação torna-se evidente pela comparação do *Gil Blas* com os últimos romances picarescos espanhóis. A autobiografia de Torres y Villarroel[91] – seminarista, curandeiro, bailarino, toureiro, alquimista, professor de matemática, padre – é um dos documentos mais divertidos do século XVIII: um indivíduo inteligente e esclarecido, mas incapaz de livrar-se das superstições sociais do seu ambiente; um pícaro que acaba como padre. Se fez sermões, foram por certo tão barrocos como os do "famoso predicador fray Gerundio" do qual Isla[92] zombou com mais liberdade de espírito, já contaminado pelas idéias francesas. Isla fez a tradução magistral do *Gil Blas* para o espanhol, e então se revelou a diferença profunda entre o romance picaresco espanhol e o primeiro romance realista da literatura francesa.

---

90 Louis Gresset, 1709-1777.
*Vert-Vert* (1734); *Le méchant* (1747).
J. Wogue: *Gresset, sa vie et ses oeuvres.* Paris, 1894.

91 Diego de Torres y Villarroel, 1693-1770.
*Vida, ascendencia, nacimiento, crianza y aventuras del dr. don Diego de Torres y Villarroel* (1743/1758).
Edição por F. de Onís (Clásicos Castellanos).
A. García Boiza: *Don Diego de Torres y Villarroel. Ensayo biográfico.* Salamanca, 1911.
S. B. Hallonquist: *Diego de Torres y Villarroel.* New York, 1949.

92 José Francisco de Isla, 1703-1781.
*Historia del famoso predicador fray Gerundio de Campazas* (1758/1770); tradução do *Gil Blas* (1787).
Edições: Biblioteca de Autores Españoles, vol. XV, e por V. E. Lidforss, Leipzig,1885.
P. Gandeau: *Le Père Isla et son Fray Gerundio.* Paris, 1891.

Com respeito a Lesage[93] não acaba essa discussão inútil da "originalidade": se o *Gil Blas* é um plágio do *Obregón*, de Espinel, ou uma imitação, ou uma criação independente. Tanto é certo, porém, que Lesage tenha tomado emprestados episódios do romance espanhol, como igualmente certo é que o *Gil Blas de Santillane* seja uma criação original, sem modelo na literatura espanhola. Os autores dos romances picarescos espanhóis eram homens de ação – fossem políticos aristocráticos como Quevedo, fossem aventureiros plebeus como Alemán – que condensaram as suas experiências. Lesage é comediógrafo e literato a serviço dos atores e editores; é autor profissional. Leituras extensas suprem as lacunas da sua experiência própria que é a de um observador agudo do mundo de Dancourt. As digressões moralizantes de Alemán causaram-lhe desgosto. Enquanto Lesage teve intenções satíricas, soube esconder tão bem o moralismo como os comediógrafos da Restauração inglesa. A imoralidade geral preocupava-o pouco; só o irritava o orgulho dos imbecis e malandros poderosos. Quando conseguiu vencer na vida – e o teatro das suas vitórias foi o próprio teatro – reconciliou-se logo com a realidade, compensando-a pelo riso. *Turcaret* é a comédia mais cômica do século XVIII francês, antes de Beaumarchais – menos satírica do que a comédia de Dancourt, porém mais realista. A classe dos banqueiros e *nouveaux-riches* constitui para Lesage assunto inesgotável; esses intermediários entre a velha organização social e a nova organização econômica são sujeitos tão cômicos quanto sérios, e tornaram-se ridículos entre gente melhor educada, sendo burlados pelos plebeus fantasiados de máscaras da *commedia dell'arte*. Da mania dessa gente de se divertir vivem atores e barbeiros, bailarinas, alfaiates, músicos,

93 Alain-René Lesage, 1668-1747.
*Le diable boiteux* (1707); *Crispin, rival de son maître* (1707); *Turcaret* (1709); *Gil Blas de Santillane* (1715/1735); tradução do *Guzman d'Alfarache* (1732); etc.
Edição do *Gil Blas* por A. Dupouy. Paris, 1935.
F. Brunetière: "Autour de 'Turcaret'". (In: *Les époques du théâtre français.* Paris, 1892.)
E. Lintilhac: *Lesage.* Paris, 1893.
J. Galli: *Le réalisme pittoresque chez Lesage et ses prédecesseurs.* Genoble, 1910.
I. Cassou: "Lesage". (In: *Tableau de la Littérature Française, de Corneille à Chénier.* Paris, 1939.)

garções e comediógrafos como Lesage. Os personagens são os mesmos que no romance picaresco: contudo, *Gil Blas de Santillane* é menos naturalista do que realista. O dinheiro já não é uma miséria indispensável; é o meio da ascensão social. Lesage precede Balzac.

*Gil Blas de Santillane* não é uma grande obra de arte. É um excelente romance para leitura de divertimento, cheio de espírito e "bonhommie"; é um livro que será legível através dos séculos – distinção que obras muito maiores não conseguiram. De maneira incomparável, Lesage sabe reunir fidelidade realista na apresentação dos costumes alegres da Régence e certo elemento de permanência típica na sua caracterização e no desenvolvimento, herança preciosa do classicismo. Nasceu assim um panorama encantador do mundo rococó e um comentário permanente da natureza e vida humanas, sem enfeite e sem acrimônia. É um dos livros mais agradáveis e mais inteligentes do mundo. A "filosofia" de Lesage é serena, alegre mesmo; ele tem confiança na vida. A fonte imediata dessa sua "fé" é a observação das modificações sociais no seu ambiente: os banqueiros batem a aristocracia, os burgueses tornam-se superiores aos fidalgos empobrecidos – será então possível a ascensão também dos plebeus. Esse Rococó de Lesage é uma sociedade em movimento. Já não é preciso consolar-se cristãmente da permanência das desgraças neste vale de lágrimas. Traduzindo o *Guzmán de Alfarache*, Lesage suprimiu as meditações estóico-pessimistas que o aborreceram; substituiu o niilismo moral do pícaro pela fé na vida. Esse otimismo, bem antibarroco, é o único ponto de contato entre Lesage e Marivaux; o único, mas de importância essencial, sintoma da transição do Barroco para o Rococó. Marivaux não seria possível em atmosfera trágica.

Marivaux[94] é o mestre da *nuance*. Todos os personagens das suas numerosas comédias têm os mesmos nomes: Arlequim, Lisette, Sylvie,

94 Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux, 1688-1763. (Cf. "Classicismo racionalista", nota 5.)
*Arlequin poli par l'amour* (1720); *Surprise de l'amour* (1722)*; La double inconstance* (1723); *L'île des esclaves* (1725); *La seconde surprise de l'amour* (1728); *La nouvelle colonie* (1729); *Le jeu de l'amour et du hasard* (1730); *L'école des mères* (1732); *Les*

Dorante, Araminte, Angélique, Trivelin, Lucidor; e todas as comédias têm, mais ou menos, o mesmo enredo: por exemplo, dama e criada trocam os vestidos para provar a fidelidade dos amantes respectivos, e amante e criado fazem o mesmo, e apesar das complicações, os pares se encontram. Também os títulos são significativamente parecidos: o *Jeu de l'amour et du hasard* repete-se sempre, com inúmeras *Surprises de l'amour*, vitoriosas de todos os obstáculos ao amor, que o poeta inventa e a delicadeza dos personagens lhe inspira. No entanto, sempre é outra coisa. Marivaux não cansa, porque atrás dessas sutilezas artificiais, dos "marivaudages", está a verdade psicológica: complicações e desfecho servem para revelar os movimentos infinitesimais na alma. Marivaux é o Leibniz do amor. Como Leibniz, descobriu sentimentos subconscientes, nuanças inesperadas com conseqüências estranhas, e, como Leibniz, acreditava Marivaux na harmonia preestabelecida no melhor dos mundos: o mundo do amor. Complicações sentimentais que poderiam facilmente degenerar em casos trágicos, desenrolam-se da maneira mais elegante, e o fim é sempre o cume da felicidade burguesa: um bom casamento. Marivaux é estudioso assíduo da psicologia

---

*serments indiscrets* (1732); *L'heureux stratagème* (1733); *La mère confidente* (1735); *Le legs* (1736); *Les fausses confidences* (1737); *L'épreuve* (1740); *Le préjugé vaincu* (1746); *Pharsamon* (1712; publ. 1737); *La vie de Marianne* (1731/1741); *Le paysan parvenu* (1735/1736); *Iliade travestie* (1716).

Edição das peças por M. Arland, 2 vols., Paris, 1949.

F. Brunetière: "Marivaux". (In: *Études critiques sur l'histoire de la literature française.* Vol. II. Paris, 1881.)

G. Larroumet: *Marivaux, sa vie et ses oeuvres.* Paris, 1882 (2.ª edição 1894).

F. Brunetière: "Marivaux". (In: *Études critiques sur l'histoire de la littérature française.* Vol. III. Paris, 1883.)

J. Lemaître: *Impressions de théâtre*. Vol. II. Paris, 1889.

J. Lemaître: *Impressions de théâtre*. Vol. IV. Paris, 1891.

G. Dechamps: *Marivaux.* 2.ª ed. Paris, 1907.

E. Meyer: *Marivaux.* Paris, 1930.

M. Turnell: "Marivaux". (In: *Scrutiny,* XV/1, 1947.)

C. Roy: *Lire Marivaux.* Paris, 1947.

M. Arland: *Marivaux.* Paris, 1950.

F. Deloffre: *Marivaux et le marivaudage.* Paris, 1953.

P. Gazagne: *Marivaux par lui-même.* Paris, 1955.

humana, como um dos grandes "moralistes" do século XVII, mas o resultado dos seus estudos não é negativo. La Rochefoucauld analisou o amor e encontrou nele uma mistura de vaidade, egoísmo, ambições e sensualidade. Marivaux estudou os obstáculos que a convenção social erige entre o amor e o homem enamorado – as "niches" em que a vaidade, a timidez, a desigualdade de condições sociais espreitam os amantes – e encontrou em toda a parte amores recalcados e dissimulados, prestes a desenvolver-se na atmosfera mais propícia da comédia. "J'ai guetté dans le coeur humain toutes les niches différentes où peut se cacher l'amour." E o amor é capaz de vencer os vícios, os ressentimentos, os preconceitos. "Quand l'amour parle, il est le maître." Trata-se apenas de fazê-lo falar. Nem sempre é isso fácil, sendo as moças tão tímidas e os moços ainda mais tímidos, as criadas teimosas, e os arlequins sem jeito. Marivaux já deu a impressão – inexata, aliás – de ser o poeta do amor nascente dos adolescentes. Na verdade, os "marivaudages" são obstáculos para toda a gente que não sabe amar bem, de maneira fina, requintada. Os personagens do teatro francês antes de Marivaux sabiam perfeitamente amar, até demais; daí muitas tragédias. Aos amantes de Marivaux, é preciso ensinar-lhes o amor. A primeira peça séria de Marivaux chama-se *Arlequin poli par l'amour*; e o título é um programa. É também uma advertência para o crítico literário. Como Molière e Lesage, com os quais não tem o mínimo parentesco dramatúrgico, Marivaux partiu da *commedia dell'arte* italiana. Aqueles chegaram à comédia de caracteres e costumes, este à comédia psicológica. O mundo exterior pouco lhe importa, e o estudioso de minúcias psicológicas não se preocupa com a elaboração de caracteres completos. Para os seus fins, bastam os personagens típicos da *commédie italienne* com os nomes sempre iguais, as intrigas estandardizadas, a decoração fixa de um salão irreal, de uma casa irreal. Deste modo, Marivaux aproxima-se mais da atmosfera fantástica da *commedia dell'arte*, substituindo apenas o ar veneziano à Tiepolo pelo ar francês à Watteau. Daí o encanto poético do seu teatro que se situa entre as comédias fantásticas de Shakespeare e as comédias românticas de Musset. Marivaux é mais espirituoso do que os epigramatistas espirituosíssimos da Régence; o seu diálogo é irresistível. Mas o amor vence sempre o espírito. "Quand l'amour parle, il est le maître". E o resultado dessa união entre sentimento e espírito é o preciosismo poético do Rococó, do qual Marivaux é o maior poeta. "Arlequin poli par la poésie."

Marivaux é hoje um dos autores mais representados do teatro clássico francês. Essa revalorização moderna está, no fundo, de acordo com as censuras pouco amistosas de Lesage, que não encontrou em Marivaux o seu próprio realismo de observador. Apenas, aquilo que para Lesage foi um defeito, nós consideramos como poesia. Mas é possível que estejamos enganados quase da mesma maneira que o autor de *Turcaret*. Marivaux não se preocupa com a apresentação realista do ambiente social, porque só lhe importa o realismo psicológico da revelação dos sentimentos íntimos. E a vitória do sentimento sobre o espírito – que nos parece poética e fantástica – talvez seja conseqüência dramatúrgica de outro realismo, tão profundo como psicológico.

Marivaux foi sempre comparado com Racine: a técnica dramatúrgica e a psicologia são parecidas. Diferente é "só" o desfecho, o *happy-end*, em vez do fim trágico; mas o desfecho não é coisa que se acrescenta arbitrariamente. É preciso definir e explicar a diferença entre Racine e Marivaux. Quanto à definição, já foi fornecida por Brunetière: "La comédie de Marivaux c'est la tragédie de Racine, transportée de l'ordre de choses où les événements se dénouent par la trahison et la mort, dans l'ordre de choses où les complications se dénouent par le mariage." Marivaux é o "Racine bourgeois", e o caráter burguês da sua comédia revela-se pelo otimismo. Este é o seu ponto de contato com o antípoda Lesage. Marivaux escreve comédias, não porque no seu mundo tudo esteja bem, mas porque no seu mundo tudo pode melhorar. Marivaux tem esperanças. O poeta do Rococó foi um pensador corajoso. Fournier descobriu no *Mercure galant*, de 1750, o resumo de uma comédia inédita de Marivaux, *La nouvelle colonie ou la ligue des femmes*, na qual o poeta trata, em 1729, da igualdade das condições sociais entre os sexos. Só nos últimos anos se chamou a atenção devida para outra comédia, *L'île des esclaves*, na qual o problema da igualdade social é apresentado de maneira inquietante. Apesar disso, Marivaux não pode ser considerado como revolucionário; quando muito, situa-se na transição entre o libertinismo da Régence e as reivindicações da *Enciclopédie*. Não passou mais adiante, porque a sua própria reivindicação, a do sentimento, exclui exteriorizações maiores. Mas até isso é mais revolucionário do que conformista. A tese "Quand l'amour parle, il est le maître" anuncia a superioridade do

sentimento sobre as convenções sociais e também sobre o *esprit* racional; e isso já é pré-romantismo. Também é pré-romântica a leve melancolia de Marivaux. Melancolicamente, ele sabe que "dans ce monde, il faut être un peu trop bon pour l'être assez". Mas a gente não é tão boa assim, infelizmente. É isso que vemos naqueles vivazes panoramas da vida parisiense de 1720, nos dois romances de Marivaux – *La vie de Marianne* e *Le paysan parvenu*. Têm importância histórica; mas também estão no pequeno número dos romances perfeitamente legíveis do século XVIII. Já se observou que não são tão morais como se apresentam: revelam a licenciosidade da Régence; e a maneira como Marianne, calculando bem, evita o perigo da sedução, conseguindo a segurança do casamento, revela mais *esprit* do que *amour.* Os romances de Marivaux são – como as suas comédias – mais psicológicos do que realistas. O realismo reside na escolha do ambiente, que desta vez não é burguês, e sim plebeu. De longe, anuncia-se o popularismo e primitivismo de Rousseau. Em Marivaux, o Rococó revela certas possibilidades revolucionárias e várias possibilidades pré-românticas. O Rococó contém, no germe, o século XVIII inteiro com as suas conseqüências.

Em comparação com o classicismo Luís XIV, o Rococó é revolucionário em todos os sentidos: nos costumes, nos sentimentos, na expressão e na ideologia. É o estilo dos *modernes* contra o dos *anciens*. Marivaux é o poeta que saiu da "Querelle". Na época da segunda "Querelle", o jovem Marivaux escreveu – isto é verdade – obras pouco "modernas": uma *Iliade travestie* à maneira de Scarron, e um romance *Pharsamon*, autêntico romance heróico-galante. O "moderno" parece muito "reacionário"; e é isso mesmo, revelando mais um motivo da fúria de Boileau contra os *modernes*: o estilo do Rococó é *précieux*, significa um retrocesso para o Hôtel de Rambouillet. É, a seu modo, tão neobarroco como é barroca a gravidade retórica de La Bruyère. A ideologia do Rococó é a do Antibarroco, tão século XVII como o aristocratismo barroco de Saint-Simon. Nesse sentido, o Rococó é realmente uma "reação", embora uma reação burguesa.

Sendo "Rococó" um conceito da historiografia das artes plásticas que até há pouco não foi usado na historiografia literária, será preciso procurar o esclarecimento das suas origens na história daquelas

artes[95]. O Rococó parecia antigamente produto da decomposição do classicismo; em analogia, o Rococó literário seria produto da dissolução da poética de Boileau pelo libertinismo da Régence. O estudo das artes decorativas da época desmente essas teses[96]. Na Itália, Alemanha meridional e Áustria, o Barroco transforma-se imediatamente em Rococó. Na França interpõe-se entre classicismo e Rococó uma fase neobarroca, no fim do século XVII, obra de discípulos de Borromini. O próprio Rococó pode ser interpretado como Neobarroco[97]. Também na literatura, o Rococó anacreôntico é resultado de uma reação neobarroca contra o classicismo rigoroso[98] e essa evolução é muito marcada na literatura francesa[99].

O precursor da literatura da Régence é Donneau de Visé[100]; o *Mercure galant*, que fundou em 1672, tornou-se a revista literária mais influente do século XVIII. O seu colaborador de redação é Thomas Corneille, dramaturgo de tradições barrocas. O próprio Donneau de Visé é inimigo do classicismo, defendendo a volta ao preciosismo do Hôtel de Rambouillet. Em 1684, Amelot de la Houssaye publica uma tradução de Gracián, e o sucesso é tão grande que várias outras traduções aparecem. O "lirismo" à maneira da ópera, que Lanson observou nos *Macchabées*, de Houdart de La Motte, é barroco. O gênero preferido do Rococó é a própria ópera, arte de grande representação, ilusionismo suntuoso e expressão irracional em língua cantada, último resultado do teatro barroco. Barroca, mais do que classicista, é a retórica cristã de Jean-Baptiste Rousseau. Mais barroca do que classicista também é a tragédia *Manlius*

---

95 S. Fiske Kimball: *The Creation of the Rococo.* Philadelphia, 1943.

96 P. Jessen: *Das Ornament des Rokoko und seine Vorstufen.* Berlin, 1894.

97 R. Sedlmaier: *Grundlagen der Rokokoornamentik in Frankreich.* Wien, 1917.
H. Rose: *Späcktbarock.* Berlin, 1922.

98 E. Ermatinger: *Barock und Rokoko.* Leipzig, 1926.
H. Cysarz: "Literarisches Rokoko". (In: *Welträtsel im Wort.* Wien, 1948.)

99 F. Schuerr: *Barock, Klassizismus und Rokoko in der französischen Literatur.* Leipzig, 1928.

100 Jean Donneau de Visé, 1638-1710.
P. Mélèse: *Donneau de Visé, fondateur du "Mercure galant".* Paris, 1936.

*Capitolinus*, de Antoine de la Fosse[101], famosíssima durante o século inteiro, na qual ainda Talma brilhará perante Napoleão I; e o fato de essa tragédia revelar forte influência do *Venice Preserv'd,* de Otway, não deixa de ser significativo. Finalmente vem Crébillon[102]: a sua tragédia, cheia de horrores sangrentos, foi sempre interpretada como a última degeneração da tragédia clássica. Crébillon teria ofendido, intencionalmente, as "bienséances", apresentando no palco fortíssimos efeitos melodramáticos, para tonificar o gênero já afrouxado; e teria conseguido apenas a volta ao romantismo "melodramático" dos começos hispanizantes do teatro francês. Mas Crébillon não tem nada com o teatro espanhol, e um título como *Atrée et Thyeste* já basta para verificar a origem da sua tragédia de horrores: Crébillon voltou-se para Sêneca, supremo modelo do teatro barroco. E essa tendência não acabou com ele. Na *Sémiramis*, de Voltaire, reaparece o espectro, personagem indispensável das tragédias senequianas; e as famosas reformas cênicas de Voltaire – expulsão dos espectadores do palco, maior fidelidade histórica dos costumes e decorações – servem todas para aumentar a ilusão; são heranças do teatro barroco dos jesuítas, guardadas e revivificadas pelo antigo aluno do Collège Louis-le-Gran, onde Voltaire, quando colegial, assistiu às representações das peças do padre Porée S. J.

A literatura rococó da Régence é um neobarroco. É uma analogia perfeita da literatura da Restauração inglesa, que também é neobarroca. A Inglaterra tinha recebido Saint-Evrémond como embaixador das letras francesas, trazendo a mensagem dos *libertins* do século XVII. Retribuiu pela missão de Hamilton[103], memorialista inglês em língua francesa, o re-

---

101 Antoine de la Fosse, 1653-1708.
*Manlius Capitolinus* (1698).
A. Johnson: *La Fosse, Otway, Saint-Réal, origines et transformations d'un thème tragique.* Paris, 1901.

102 Prosper Jolyot de Crébillon, 1674-1762.
*Idoménée* (1706); *Atrée et Thyeste* (1707); *Rhadamiste et Zénobie* (1711); *Xerxès* (1714); *Sémiramis* (1717).
M. Dutrait: *Étude sur la vie et le théâtre de Crébillon.* Bordeaux, 1895.

103 Anthony Hamilton, 1646-1720.
*Mémoires de la vie du comte de Grammont* (1713).
W. Kissenberth: *Anthony Hamilton, sein Leben und seine Werke.* Rostock, 1907.

presentante mais perfeito e mais gracioso do novo "libertinismo" rococó da Régence. Hamilton, assim como Pepys, parece confirmar a veracidade da comédia da Restauração; mas o problema da relação entre teatro e realidade social já está em segundo plano. Stoll observa que aos doze teatros londrinos da época shakespeariana sucederam só duas casas de espetáculos, na época da Restauração: a comédia de Wycherley e Farquhar reflete, quando muito, somente os costumes da classe aristocrática. Mas naquelas duas casas não se representam apenas comédias; havia também a tragédia de Dryden, Otway e Lee, heróica como a de Corneille e sangrenta como a de Crébillon; e os autores das tragédias e das comédias eram várias vezes as mesmas pessoas. Repete-se na Inglaterra, duas gerações antes da Régence, o caso de duas correntes simultâneas, do neobarroco grave de Saint-Simon e La Bruyère, do neobarroco "libertino" de Dancourt e Marivaux. A tragédia de Dryden e Lee apresenta ao público o ideal aristocrático da época passada; é "restauração" dramatúrgica. A comédia de Dryden, Wycherley e Congreve pretende distinguir entre o "libertinismo autêntico e legítimo" das almas aristocráticas de Mirabell e de Millamont e o falso libertinismo dos *hobereaux* grosseiros ou damas perversas, como Sir John Brute, Lord Foppington e Lady Fancyfull. Para a representação desse contraste, serve aos comediógrafos da Restauração o paralelismo dos "double plots" da convenção elisabetana; existe essa tendência moralizante até no meio das maiores obscenidades. Neste sentido, T. S. Eliot considera *Mr. Limberham* uma comédia "moralíssima". O aparente imoralismo da comédia da Restauração não é imoralidade; esconde um sistema moral. O crítico americano Krutch[104], interpretando a comédia da Restauração como panorama fiel dos costumes aristocráticos da época, admite, no entanto, que a evolução da "superestrutura" literária precedeu a evolução da estrutura social: a dissolução moral dos personagens aristocráticos no palco é menos resultado dramatúrgico da observação da realidade do que das concepções filosóficas da época. O atomismo físico de Hobbes[105] agiu no mesmo sentido, ao passo que o seu didatismo estético é responsável pelo moralismo da comédia da Restauração. Mas Hobbes é ainda, ao mesmo tempo, o teórico

104 I. W. Krutch: *Comedy and Conscience after the Restoration.* New York, 1924.
105 Cf. nota 57.

do absolutismo monárquico: o filósofo que foi derrotado pela Revolução de 1688. É o último pensador barroco, um dos fundadores da física moderna e da estética classicista. Para compreender esse duplo papel, é preciso observar duas evoluções paralelas do pensamento inglês no século XVII; a construção de uma nova filosofia da vida e a destruição da antiga.

No começo da evolução está a grande figura de Bacon. É dele o programa de uma ciência autônoma e utilitária. O Philosophical College, fundado em 1645 e dispersado pela revolução puritana, reuniu-se novamente em 1660; em 1662 recebeu autorização real como Royal Society. Foi o berço das ciências empíricas e experimentais. É, porém, difícil traçar uma linha reta entre Bacon e Locke; a nova ciência de Newton destruiu justamente o neobaconismo da época da Restauração, introduzindo na física conceitos matemáticos alheios ao empirismo. E Newton, discípulo dos platonistas de Cambridge, era admirador de Boehme. São, paradoxalmente, as idéias "reacionárias" que levam diretamente à revolução, primeiro à revolução política, depois à intelectual. Não há linhas retas na evolução das idéias. Os mesmos conceitos serviram à "direita" e à "esquerda" – a papas, reis e revolucionários – e a troca contínua das posições e atitudes é, às vezes, vertiginosa. É preciso revelar os motivos daquilo que se chama racionalismo e Ilustração, porque tais motivos, em parte, não são racionais nem revolucionários.

A dissolução do conceito teocrático do poder monárquico é um processo secular[106]: tem, paradoxalmente, origens místicas, e passa, mais paradoxalmente ainda, através da elaboração do conceito do direito divino da monarquia. Quando o Papado medieval se arrogou direitos de soberania sobre os reis, estes não foram capazes de opor-lhe uma teoria leiga da soberania, porque eram reis feudais; o feudalismo, com a sua distribuição e subdistribuição interminável dos direitos de soberania entre vassalos e subvassalos não podia ter um conceito coerente de soberania. Enfim, os franciscanos espiritualistas, de Occam a Marsilius de Pádua, puseram à disposição dos imperadores uma teoria do Estado leigo, baseado em um pacto direto entre Deus e povo, rei e povo, de modo que a intervenção do Papado ficava excluída. A origem dessa

106 J. N. Figgis: *The Divine Rights of Kings.* 4.ª ed. Cambridge, 1934.

teoria "moderna" do século XIV é de alta significação. Os franciscanos heréticos que a elaboraram eram partidários da "Ecclesia spiritualis", da "Terceira Igreja", prevista como fim da evolução histórica, depois da época da Igreja visível. Imaginaram a possibilidade de um melhoramento progressivo, na história da Igreja e do cristianismo. Essa idéia otimista do progresso histórico vai reaparecer no século XVIII, com feição muito diferente.

A nova teoria política chocou-se com as doutrinas aristotélico-tomistas[107]: os gregos acreditavam que os homens, antes de terem Estados, viviam nas florestas como indivíduos isolados e selvagens, comparáveis aos ciclopes. Os teólogos cristãos, porém, encontravam, na Bíblia, como origem da sociedade, a família de Adão, o que exclui aquela "teoria ciclópica". Inventou-se, então, o conceito de dois Direitos naturais, antes e depois do pecado original, para reconciliar as duas teorias: a de um Estado "patriarcal", baseado no amor entre os membros da mesma família, e a de um Estado "ciclópico", baseado na força empregada para garantir a observação do contrato de paz entre os "ciclopes". O jesuíta espanhol Francisco Suárez, em *De legibus*, serviu-se dessa teoria contra os príncipes heréticos: quando um Estado pretendia basear a sua soberania só na força, o Papa estava autorizado a desligar os povos de compromissos que não se harmonizassem com o Direito divino – o "ciclope" é o rei herético. Os defensores protestantes da monarquia leiga já haviam previsto esse perigo; apoderaram-se da teoria contratual do Estado, atribuindo ao pacto entre rei e povo o caráter irrevogável do pacto bíblico entre Deus e o povo de Israel, de modo que a intervenção papal era excluída – o "ciclope" é o Anticristo lá em Roma. Na França, Bodin argumentou assim em favor da monarquia absoluta, investida da soberania por aquele pacto. O Direito divino dos reis, imaginado em defesa do Estado leigo contra a Igreja, torna-se instrumento do absolutismo monárquico. Os reis da casa de Stuart pretenderam introduzir no Direito constitucional inglês aquela doutrina francesa, para estabelecer o absolutismo real. Hobbes[108], instruído pelas experiências das guerras civis na Inglaterra, vol-

---

107 E. K. Winter: *Sozialmetaphysik der Scholastik.* Wien, 1929.

108 Thomas Hobbes, 1588-1679.
*Elements of Law, Moral and Politick* (1650); *Leviathan, on the Matter, Form and Power of a Commonwealth, Ecclesiastical and Civil* (1651); *De Corpore* (1655); *De Homine* (1658).
F. Toennies: *Hobbes, der Mann und der Denker.* Leipzig, 1912.
Cl. De Witt Thorpe: *The Aesthetic Theory of Thomas Hobbes.* Ann Arbor, 1940.

tou-se inteiramente à teoria "ciclópica". Aplicando a sua teoria atomística do mundo físico às relações sociais, atomizou a sociedade em indivíduos isolados e selvagens – os "ciclopes" são os próprios súditos; pacificáveis apenas pela delegação contratual da própria soberania ao Estado absoluto. A Igreja anglicana, porém, não se podia conformar com essa filosofia da sociedade; lembrou-se de conceitos medievais. O último Stuart, católico clandestino, baseava as suas pretensões no *Patriarcha* (1680), de Robert Filmer, que procurava a origem do Estado na família de Adão, atribuindo ao rei os poderes absolutos do *pater familia*s patriarcal. A argumentação era, no entanto, perigosa: baseando o poder real em relações naturais, o rei – "ciclope" é o rei católico – expôs-se ao outro Direito natural, o da força: e à força ele sucumbiu em 1688. Hobbes, como teórico do absolutismo, estava vencido; mas vencera como filósofo de uma sociedade atomizada, e o sinal desta vitória é a adoção da sua teoria estética – da poesia didático-classicista.

Os vencedores concluíram novo pacto, entre o rei e o parlamento; a doutrina da monarquia parlamentar inglesa tinha as mesmas origens da teoria do Direito divino dos reis[109] – apenas mudara a natureza das altas partes contratantes. Quando, no século XVI, os reis se arrogaram o direito de mudar a religião dos seus súditos, os sectários, herdeiros da "Ecclesia spiritualis" e fundadores da "Terceira Igreja", entrincheiraram-se atrás do pacto entre rei e súditos, revogável pela superioridade do Direito natural de origem divina. "É preciso obedecer mais a Deus do que aos homens" – esse lema bíblico, que servira aos teóricos da Contra-Reforma católica, tornou-se dourina democrática. Johannes Althusius, o autor da *Politica methodice digesta* (1603) é o primeiro grande teórico da doutrina contratual democrática. Os seus argumentos servem à oposição puritana contra os Stuarts, aos independentistas de Cromwell, a Milton e, finalmente, a Algernon Sidney, cujas idéias prepararam a revolução de 1688. O ponto final dessa evolução encontra-se em Locke[110]. O seu empirismo epistemológico decide a luta em favor da teoria contratual

109 G. P. Gooch: *English Democratic Ideas in the Seventeenth Century.* 2.ª ed. Cambridge, 1927.

110 John Locke, 1632-1704.
*Two Treatises of Government* (1690); *An Essay concerning Human Understanding* (1690).
J. W. Gough: *John Locke's Political Philosophy.* Oxford, 1950.

moderada, da distribuição justa dos poderes entre o rei e o parlamento, delegados da soberania nacional. É a famosa "harmonia dos poderes" da Constituição inglesa, que Montesquieu fará admirar na Europa inteira; uma doutrina otimista no que diz respeito ao conteúdo do direito natural e à natureza humana: os "ciclopes" são substituídos por *englishmen* pacificados livres, e no entanto obedecendo às ordens razoáveis do "constable". Locke é o fundador do liberalismo inglês, e ao mesmo tempo um dos fundadores do otimismo europeu do século XVIII. O seu direito natural já não precisa de intervenções divinas para garantir o progresso infinito.

Por mais modernas que pareçam essas doutrinas políticas, a forma da sua exposição foi, as mais das vezes, muito barroca. Ao lado da história dos ciclopes e da família de Adão estudam-se a dissipação das nações pelo dilúvio, a origem hebraica de todas as línguas, a correspondência entre nações cristãs e personagens da mitologia pagã; certas dessas correspondências aparecem nas grandes telas político-mitológicas de Rubens. As formas barrocas dessa "sociologia" são análogas às formas barrocas da literatura antibarroca e da sua continuação, da literatura neobarroca. A tragédia heróica da Restauração é *pendant* do atomismo moral da comédia da época. A voga de Gracián prepara o neopreciosismo de Donneau de Visé e Marivaux. Os começos do racionalismo, que será o futuro vencedor, não são integralmente racionalistas, cartesianos. Na Inglaterra, o matemático Newton, leitor assíduo de Boehme, será mais influente do que todos os empiristas da Royal Society, e os vencedores definitivos de 1688 não serão os aristocratas liberais e sim os *dissenters* burgueses, os descendentes dos sectários da "Terceira Igreja". Na França, o racionalismo introduziu-se como neocartesianismo, substituindo temporariamente o baconismo pragmatista e iniciando nova era de historiografia anti-histórica.

A figura principal do neocartesianismo não é um cartesiano ortodoxo: é Pierre Bayle[111]. Descartes foi para ele o mestre do "método cla-

---

111 Pierre Bayle, 1647-1706.
*Pensées sur la comète* (1682); *Commentaire philosophique sur le Compelle intrare* (1686); *Dictionaire historique et critique* (1697); – *Nouvelles de la République des Lettres* (1684/1687).
A. Cazes: *Pierre Bayle; sa vie, ses idées, son influence, son oeuvre.* Paris, 1905.
J. Devolvé: *Essai sur Pierre Bayle.* Paris, 1906.
C. Lacoste: *Bayle critique et nouvelliste littéraire.* Paris, 1929.
P. André: *Le jeunesse de Bayle, tribun de la tolérance.* Genève, 1953.

ro"; mas os resultados não lhe agradaram. Havia neles metafísica demais e muita matemática, enquanto Bayle desejava aplicar o método cartesiano à história. O resultado inevitável foi o cepticismo, porque a filosofia cartesiana, rigorosamente racionalista, nunca admitirá verdades históricas. Mas Bayle não se perdeu no cepticismo devido apenas às suas origens calvinistas. Da controvérsia teológica chegou à dialética, que dá tanto vigor picante aos seus ataques contra o cristianismo, dissimulados em ataques contra a credibilidade da mitologia e historiografia greco-romanas: a distinção entre a ordem dos pensamentos e a ordem das coisas, que aprendeu em Mersenne e Hobbes, e que o levou à crítica histórica subversiva, e ao mesmo tempo à transformação do seu predestinacionismo calvinista em maniqueísmo universal. Mas essa conclusão não a aceitou o século XVIII, que foi otimista: a Ilustração contentou-se com as dúvidas irresolúveis quanto ao dogma ortodoxo, divulgadas pela língua maledicente e pena espirituosa de Fontenelle[112] – um cartesiano, o mais importante mesmo, dos neocartesianos. Estilista habilíssimo, criador da eloqüência acadêmica e da literatura de divulgação científica – porém algo mais do que um "bel esprit" e "diseur de bonmots". Pelo menos, as conseqüências foram maiores do que o homem. A desmoralização meio cartesiana, meio céptica das tradições e *fables convenues* da história é a contribuição de Fontenelle à "Querelle des anciens et des modernes". Fortaleceu a convicção da superioridade intelectual dos "nossos" tempos sobre os tempos idos; o céptico Fontenelle é testemunha sorridente a favor do progresso; no fundo, um progresso inofensivo. Assim como Bayle, interessado só em controvérsias teológicas e filológicas, que ficara à margem da oposição política dos últimos tempos de Luís XIV, também Fontenelle, o inimigo dos padres-mestres, faz figura de conformista elegante nos salões da Régence. Quando o progressismo sai

---

112 Bernard le Bouvier de Fontenelle, 1657-1757.
*Dialogues des morts* (1683); *Entretiens sur la pluralité des mondes* (1686); *Histoire des oracles* (1687); *Eloges des académiciens de l'Académie royale des sciences morts depuis de l'an 1699* (1708/1719).
F. Brunetière: "La formation de l'idée du progrès". (In: *Études critiques sur l'histoire de la littérature française.* Vol. V. Paris, 1893.)
A. Laborde-Milaa: *Fontenelle.* Paris, 1905.
F. Grégoire: *Fontenelle.* Paris, 1947.

do salão, para entrar nas discussões políticas do "Club de l'Entresol", revela outra vez as suas origens cartesianas, ainda meio dogmáticas. O colaborador mais assíduo dos trabalhos do clube é o "abbé" de Saint-Pierre[113], o famoso fabricante de projetos utópicos de uma organização européia para a manutenção da paz perpétua, de um governo colegiado para a França, e de mil outros. O "abbé" é utopista; quer dizer, o seu espírito cartesiano trabalha com muito método, mas fora das limitações históricas da razão. Cartesianismo histórico e anacronismo são idênticos.

A doutrina mais anti-histórica da época é a do deísmo inglês: os dogmas e ritos das religiões históricas não passariam de deformações, em parte fraudulentas, de uma revelação original e universal, comum à Humanidade inteira, e cujas teses não contradisseram a Razão; o irrazoável e o absurdo nas religiões positivas, eis o que seria o produto da evolução histórica. É verdade que os polemistas do século XVIII, Voltaire em primeira linha, gostavam de empregar essas conclusões para ridicularizar o cristianismo. Mas é um erro de cronologia atribuir esse deísmo ao próprio século XVIII. O seu precursor é Lord Herbert of Cherbury[114], irmão do "metaphysical poet" George Herbert e autor de poesias no mesmo estilo. As obras mais importantes dos "free-thinkers"[115] publicaram-se no começo do século XVIII; mas Toland, Collins, Tindal são homens do século XVII, tão assíduo em pesquisas históricas e de perfeita incompreensão histórica.

---

113 Charles-Irénée, abbé de Saint-Pierre, 1653-1743.
*Projet de paix perpétuelle* (1713/1717); *Discours sur la Polysynodie* (1718); etc.
I. Drouet: *L'abbé de Saint-Pierre, l'homme et l'oeuvre.* Paris, 1912.

114 Edward Lord Herbert of Cherbury, 1583-1648.
*The veritate* (1642); *De religione gentilium* (publ. 1663); *Autobiography* (publ.1764).
C. Guettle: *Lord Herbert von Cherbury.* Berlin, 1897.

115 Matthew Tindal, 1657-1733.
*Christianity as Old as the Creation* (1730).
John Toland, 1670-1722.
*Christianity not Mysterious* (1696); *Adeisidaemon* (1709).
Anthony Collins, 1676-1729.
*A discourse on Free-Thinking* (1713).
L. Stephen: *A History of English Thought in the Eighteenth Century.* 2 vols. London, 1876.

Ao século XVIII pertence somente o último dos deístas, Bolingbroke[116]: o criador dos princípios do partido conservador inglês, que foi, na prática, como secretário de Estado e como chefe da oposição contra Walpole, o último representante do "secretário" diabólico, do político maquiavelista à maneira do século XVII. A serviço dessa atuação estavam os escritos históricos e políticos que publicou. A sua influência literária limita-se a Pope, que encontrou no deísmo de Bolingbroke argumentos em favor do seu próprio otimismo ilustrado, e a Voltaire, que aprendeu em Bolingbroke o conceito pouco histórico e muito moralista da História, como manual de lições para a posteridade. Os escritos propriamente deístas de Bolingbroke não foram publicados durante a sua vida, menos por prudência que por ter o deísmo saído da moda. Quando Mallet os editou, em 1754, causaram a impressão de resíduos anacrônicos do século anterior.

O deísmo vitorioso do século, o de Shaftesbury e Pope, já é diferente: é a exaltação otimista da ordem do Universo que não precisa de intervenções milagrosas para ficar em equilíbrio perfeito. A circunstância de ter o primitivo deísmo inglês acabado tão cedo, no começo do século XVIII, é significativa. A Ilustração não pensou de maneira tão a-histórica como seus adversários, os românticos conservadores de 1800, acreditavam[117]. Para compreender a diferença do pensamento histórico entre o século XVII e o século XVIII, basta comparar Giannone a Muratori. Pietro Giannone[118] é de quatro anos mais novo, mas a sua formação é do século XVII. O furor da sua polêmica anticlerical lembra Giordano Bruno; o seu idealismo utópico, assim como a crítica religiosa do *Triregno*, exposição perfeita do protestantismo em termos católicos, lembra Campanella. O

---

116 Henry St. John, Viscount Bolingbroke, 1678-1751.
*Letters on the Study and Use of History* (1735); *A Letter on the Spirit of Patriotism* (1736); *The idea of a Patriot King* (1794); *Works* (publ. por D. Mallet, 1754).
W. Sichel: *Bolingbroke and His Times.* 2 vols. London, 1901/1902.

117 E. Cassirer: *Die Philosophie der Aufklärung.* Tübingen, 1932.

118 Pietro Giannone, 1676-1748.
*Storia civile del Regno di Napoli* (1723): *Il Triregno* (publ. 1895).
F. Nicolini: *Vita di Pietro Giannone.* Napoli, 1905.
F. Nicolini: *Gli scritti e la fortuna di Pietro Giannone.* Bari, 1913.

objetivo político da sua *Storia Civile del Regno di Napoli* é o de Sarpi e de todos os polemistas do Estado leigo do século XVII: a destruição do poder temporal do clero. A história do reino de Nápoles aparece, na obra de Giannone, perturbada através dos séculos pelas contínuas intervenções ilegítimas do Papado. Mas o relato, por mais documentado que pareça, carece de toda a crítica desses documentos. Muratori[119] é o maior dentre os colecionadores de documentos – à maneira barroca – e o mais perspicaz de todos na eliminação de *fables convenues*. Assim como Giannone, Muratori defendeu o Estado leigo contra o papado medieval; mas a Idade Média já lhe inspira simpatias estéticas. O seu senso crítico chega a quebrar o rigor do dogma classicista; como crítico literário, dá o primeiro esboço de doutrinas pré-românticas. O seu gosto estético é neobarroco; e, pelo senso histórico, ele é superior aos maiores entre os seus sucessores na historiografia: Voltaire e Gibbon.

A contribuição de Voltaire[120] "à historiografia não reside no panorama do *Siècle de Louis XIV*, obra de admiráveis qualidades literárias, nem no relato quase novelístico da *Histoire de Charles XII*, e ainda menos nos seus ataques jornalísticos contra tradições do passado. O *Essai sur les moeurs et l'esprit des nations* já não é lido; ocorrem apenas os ditos maliciosos e epigramáticos nele contidos, fazendo esquecer a erudição considerável da obra e o mérito de ter concebido um "anti-Bossuet", uma história universal segundo conceitos puramente humanos: anti-Bossuet, aliás, no espírito estritamente pessimista do século XVII: a história revela-se, na definição de Voltaire, como "le tableau des crimes et des malheurs", merecendo ironia em vez de interpretação progressista. "Erudição e ironia" – já foi proposta essa definição para a historiografia de Voltaire, e a preponderância da ironia sobre a erudição provém do espírito lógico, cartesiano, do autor, da interpretação mais racional do que orgânica dos acontecimentos. Mas a maior

---

119 Lodovico Antonio Muratori, 1672-1750.
*Della perfetta poesia italiana* (1706); *Riflessioni sopra il buon gusto nelle scienze e nelle arti* (1708); *Antiquitates italicae medii* (1738/1742); *Annali d'Italia* (1744/1749); *Rerum italicarum scriptores* (1723/1751).
C. Bertoni: *Muratori.* Roma, 1927.

120 Cf. "O classicismo racionalista", nota 32.

das "pseudomorfoses" racionalistas do pensamento universal é a obra de Gibbon[121]. "Erudição e ironia" é a sua fórmula também, mas a ironia não é a do panfletário e sim a do *gentleman* culto do século XVIII, que desdenha ligeiramente o passado bárbaro da humanidade, sem se poder defender de uma leve admiração pelos tempos idos. A ironia de Gibbon não serve ao ataque; serve à autodefesa. Após a mocidade inquieta que quase o levou ao malogro, Gibbon, contemplando do alto do Capitólio as ruínas do Forum Romanum, concebeu, no dia 15 de outubro de 1764, a idéia de contar a história da destruição do Império. Essa anedota é por demais conhecida; imaginaram Gibbon como um romântico, chorando entre ruínas a grandeza do passado. Na verdade, aquela data tem outro sentido: em 1763 concluíra-se o tratado de paz de Hubertusburg, em que a França cedeu à Inglaterra os direitos sobre o Canadá e a Índia; fundou-se novo Império. Gibbon pensava, como racionalista autêntico, menos no passado do que no futuro; nos obstáculos formidáveis que a massa das tradições acumuladas opunha ao progresso, até o triunfo final da Razão. Gibbon sabia que muitas outras ruínas sobreviriam, nesse caminho, e uma angústia íntima lhe dizia que a casa aristocrática do *gentleman* inglês também seria ameaçada. Contra essa angústia defendeu-se Gibbon pela ironia, desmoralizando o passado consagrado. A ironia levou-o a uma atitude quase nietzschiana de "transvalorização de todos os valores"; lembrando-se das alegorias barrocas do "Triunfo da Religião na História", afirmou: "I have described the triumph of barbarism and religion." Gibbon estava consciente de que essa atitude inverteria todas as *fables convenues*, e a ironia voltariana não lhe parecia instrumento bastante forte; serviu-se da documentação imensa dos bolandistas e outros colecionadores barrocos para provar a tese blasfema de que os cristãos primitivos não eram mártires e sim revolucionários que o

---

121 Edward Gibbon, 1737-1794.
*History of the Decline and Fall of the Roman Empire* (1776/1778)
Edição por J. B. Bury, 7 vols., London. 1896/1900.
J. M. Robertson: *Gibbon.* London, 1925.
E. Blunden: *Edward Gibbon and His Age.* Bristol, 1935.
D. M. Low: *Edward Gibbon.* London, 1937.
G. M. Young: *Gibbon.* 2.ª ed. London, 1949.
G. Giarrizzo: *Edward Gibbon e la cultura europea del Settecento.* Napoli, 1955.

Estado devia perseguir e condenar. Contudo, o próprio cardeal Newman considerava-o como o mais competente entre os historiadores ingleses da Igreja. O estilo solene, algo barroco, de Gibbon não deve iludir a crítica: a *History of the Decline and Fall of the Roman Empire* não é um grande panorama retórico da história universal, e sim uma obra de erudição séria. Onde Gibbon errou, não o fez por leviandade ou por espírito sectário, mas porque a ciência da sua época não lhe podia oferecer a documentação suficiente. Entre as obras existentes da historiografia é a sua a mais antiga das que ainda se podem consultar com proveito; é grande literatura, mas não é apenas literatura. O valor literário reside no estilo solene e no entanto deliciosamente irônico, no poder admirável de composição e construção, na coerência lógica dos inúmeros fatos relatados: decadência dos romanos, ascensão do cristianismo, queda do Império pela aliança entre a Igreja e os bárbaros, a longa noite dos *dark ages* sobre a Europa ocidental, a sobrevivência precária da civilização antiga em Bizâncio e o fim definitivo do império pelos novos bárbaros, os turcos. A conclusão é a de Lucrezio, responsabilizando a religião por todos os males: "Tantum religio potuit suadere malorum." É uma conclusão rigorosamente lógica, lógica até demais. Gibbon não é responsável pela omissão dos fatores econômicos na história: a época inteira os ignorava. Mas é responsável pela incompreensão racionalista da relativa razão de ser de todas as fases históricas. A *History of the Decline and Fall of the Roman Empire* é, em forma épica, a maior das tragédias históricas do Barroco; ou, antes, do Neobarroco, porque a eliminação do "mito religioso" do Barroco pelo racionalismo cartesiano já tornara incompreensível a catástrofe, privando-a da "catarse". O resultado seria uma nova vaga do predomínio do Mal no mundo: último vestígio do maniqueísmo de Bayle. E esse pessimismo historiográfico está em contradição evidente com o progressismo e pragmatismo da burguesia. Bacon parece totalmente esquecido.

A intenção da historiografia de Voltaire e Gibbon é destrutiva: pretende servir à eliminação das convenções filosóficas e sociais que o passado nos deixou, demonstrando-lhe o anacronismo absurdo. A eliminação do fator "Providência", sem substituí-lo por outro fator determinante, transformou a história em mera sucessão de fatos isolados, como átomos históricos. A própria idéia do progresso, tão cara ao século da Ilustração,

não aparece naqueles panoramas da história universal. Por isso, a história é, para Voltaire, "le tableu des crimes et des malheurs"; e a Gibbon afigura-se um milênio e meio da história como períodos de "decline" permanente, o que não é perspectiva muito confortadora para o futuro. O pessimismo histórico de Voltaire e Gibbon é conseqüência da falta de leis históricas; o método cartesiano não admitira leis científicas fora do mundo físico-matemático; e a história perdeu o sentido.

Foi isso o que os românticos censuraram acerbamente; mas ao mesmo tempo criticaram o otimismo insensato do racionalismo que não teria reconhecido o caráter trágico da história. As duas censuras não se harmonizam bem; e Voltaire e Gibbon não foram otimistas. Na verdade, coexistiam no século XVIII duas atitudes perante a história: o otimismo progressista e o pessimismo racionalista. O primeiro levou, evidentemente, ao reconhecimento de progressos contínuos no passado também, a uma certa revalorização desse passado e, afinal, até ao medievalismo dos pré-românticos e românticos. Neste sentido reabilitou-se o mérito do século XVIII pela descoberta do mundo histórico[122]. A outra atitude, a pessimista, continha conceitos do Barroco. Na época da Ilustração, "história" significa uma série de convulsões e decisões trágicas no Reino do Mal. Por isso, o Barroco cultivou a tragédia histórica; mas pretendeu, ao mesmo tempo, fugir da história real, interpretando-a como mera ilusão, sonho inspirado pelo Demônio. Sentido tinha apenas a história sacra, a bíblica com a sua continuação até o Juízo final, porque dirigida pela Providência. Negando-se esta última, restou apenas o panorama "des crimes et des malheurs", do qual está ausente a força reguladora da razão cartesiana. Resulta o paradoxo – um dos muitos paradoxos na história das idéias – de que o cartesianismo historiográfico continua a atitude pessimista do Barroco em face da história.

O outro paradoxo, correspondente, é a criação – ou renovação – da idéia progressista da história por meio de uma transformação platônica e mística do cartesianismo. Este estabeleceria legislação matemática

---

122 W. Dilthey: *Das 18. Jahrhundert und die geschichtliche Welt.* 1901.
(*Gesammelte Schriften,* vol. III. Berlin, 1927.)
E. Cassirer: *Philosophie der Aufklärng.* Tuebingen, 1932.

para os corpos, fossem eles animados ou não. O mundo das almas, rigorosamente separado do mundo físico, ficou sem apoio, a não ser na graça arbitrária de Deus. Transformar esse apoio incerto em apoio constante foi a reivindicação filosófica de Malebranche[123]: um platônico de inclinações místicas que restabelece a independência do mundo ideal dos espíritos, apoiando-a na intervenção divina, contínua, em todas as ocasiões de contato com o mundo físico. O "ocasionalismo" de Malebranche, verdadeiro cartesianismo espiritualista, tem conseqüências surpreendentes. Nega ao "cogito, ergo sum", de Descartes, o caráter de certeza matemática, e contribui com isso para a reabilitação de conceitos científicos de caráter matemático, como são os históricos. A história, por sua vez, transforma-se em sucessão de intervenções divinas que já não tem, porém, a feição de milagres providenciais; essa sucessão constitui, por assim dizer, a lei histórica do ocasionalismo. Nem sequer é preciso acreditar realmente em Deus para aceitar essa salvação do sentido divino na história. Daí há apenas um passo para o otimismo da idéia do progresso automático.

A origem do progressismo encontra-se em correntes místicas; e isso não é paradoxal, porque a observação imparcial da vida e do mundo não levaria à idéia do progresso, e sim ao tragicismo histórico do Barroco. Os primeiros ataques contra esse pessimismo vieram da parte dos sectários da "Terceira Igreja". A grande esperança de Grotius, Comenius e de todos eles foi a reunião das Igrejas separadas, e a esse irenismo sacrificaram mais do que uma convicção dogmática. Sobretudo o dogma do pecado original sofreu toda espécie de atenuações pelagianas, semipelagianas, arminianas, até se transformar em dogma da igualdade de todos os homens, nascidos bons no seio da Igreja universal da Natureza. Os deístas colocaram essa Igreja de Religião Natural nos começos da história, sofrendo ela desde então as deturpações das religiões positivas, pela "frente dos sacerdotes". Os sectários e místicos, ao contrário, colocaram a Igreja universal no fim da história, como último resultado da evolução do cristianismo. Volta a idéia, já otimista e progressista, da *Ecclesia spiritualis*. Os sectários não negaram

---

123 Nicolas Malebranche, 1638-1715.
*De la récherche de la vérité* (1674/1675).
V. Delbos: *Étude sur la philosophie de Malebranche*. Paris, 1925.

o cristianismo; imaginaram apenas a possibilidade de uma evolução progressista da religião cristã – e esse "apenas" revelou-se muito perigoso ao cristianismo. Lessing, na *Educação do gênero humano*, chegou à idéia de uma evolução da humanidade para além do cristianismo; fala de uma época na qual a humanidade não precisará da Bíblia; e o otimismo americano do século XIX condensar-se-á na fé em "novas Bíblias", fé de Emerson que era místico, aproximando-se do swedenborgianismo.

A idéia do progresso entrou na historiografia com Johannes Coccejus (1669): os conceitos "oeconomia temporum" e "processio regni", que os místicos empregaram para interpretar a seu modo o Apocalipse, empregou-os Coccejus para definir o processo histórico. Porém o mero progressismo não basta para conferir sentido à história; seria apenas pessimismo histórico às avessas. Era preciso substituir os objetivos misteriosos da Providência divina por outros valores finais da história; sem isso, o progressismo seria logo desmentido pelos fatos, voltando o pessimismo barroco. E se o pessimismo histórico do Barroco fosse despido dos seus acentos religiosos, então voltaria a idéia pagã dos ciclos históricos nos quais a humanidade se movimenta, chegando aos cumes da civilização só para voltar, logo depois, às origens bárbaras da História e recomeçar de novo. É a idéia de Maquiavel e Políbio. Eis o problema de Vico.

A história literária póstuma de Giambattista Vico[124] é das mais curiosas. Durante a vida, o modesto padre napolitano ficou desconhecido. As suas idéias influíram poderosamente em Montesquieu, Herder, Hegel

---

124 Giambattista Vico, 1668-1744.
*De antiquissima italorum sapientia* (1710); *De universi juris uno principio et fine uno (Diritto universale)* (1720); *Principii di uma Scienza Nuova intorno alla comune natura delle nazioni (Prima Scienza Nuova)* (1725); *Cinque libri de principii di una Scienza Nuova (Seconda Scienza Nuova)* (1730).
Edição da *Seconda Scienza Nuova* por F. Nicolini, 3 vols., Bari, 1911/1916.
B. Croce: *La filosofia di Giambattista Vico.* Bari, 1911.
M. Longo: *Giambattista Vico.* Torino, 1921.
G. Gentile: *Studi vichiani.* Firenze, 1927.
R. Peters: *Der Aufbau der Weltgeschichte bei Giambattista Vico.* Stuttgart, 1929.
M. Fubini: *Stile e umanità di Giambattista Vico.* Bari, 1946.
E. Paci: *Ingens sylva. Saggio su Giambattista Vico.* Milano, 1949.

e Michelet, sem que os influenciados tivessem tido sempre idéia clara do influente. Quando, enfim, Benedetto Croce o redescobriu, revelando-o como um dos grandes gênios da humanidade, admitiu-se o gênio precursor de Vico, explicando-se o longo esquecimento de sua obra pela mistura esquisita de idéias antiquadas e idéias avançadas, de modo que os séculos XVIII e XIX não foram capazes de compreendê-lo. Com efeito, a forma de Vico é barroca, não somente a forma estilística, mas também a "forma do pensamento", o modo de pensar, enquanto os resultados não puderam ser plenamente compreendidos antes de ter aparecido a dialética hegeliana. Vico não é um grande escritor em sentido literário; é obscuro e confuso em parte porque a abundância de idéias não lhe permite encontrar expressão adequada, em parte porque a imaginação autenticamente poética de Vico excede as possibilidades da prosa. Às vezes, ele é fantástico, e não somente no estilo. Exibe toda a erudição bizarra do Barroco; e no próprio começo da sua filosofia da história aparecem os famosos ciclopes, morando nas florestas como individualistas selvagens. Esse Estado primitivo da humanidade acaba pela domesticação dos ciclopes: pelo temor dos deuses. Por meio de uma emancipação sucessiva segue-se à era dos deuses e dos heróis, e enfim a dos homens, com a plenitude da civilização. Mas já se preparam invasões de novos bárbaros que destroem tudo; e o ciclo histórico pode recomeçar de novo. Eis os famosos *ricorsi* de Vico: para os séculos XVIII e XIX, progressistas, foi esta a mais anacônica das suas idéias; não se acreditará na possibilidade de nova barbárie (a não ser o sindicalismo revolucionário de Georges Sorel). Com efeito, só em Nápoles, com a sua velha tradição filosófica e com a lembrança viva de inúmeras mudanças e derrotas históricas – gregos, romanos, bárbaros, bizantinos, árabes, normandos, franceses, espanhóis – foi possível conceber, em pleno século XVIII, essa teoria cíclica da história. Talvez o espetáculo da decadência italiana e do triste fim da grande civilização da Renascença também tenha influído na mente de Vico, aproximando-o de Maquiavel que não ignorava os ciclos históricos de Políbio. Em Maquiavel aprendeu Vico o método de usar a história romana como modelo de todas as histórias, como exemplo de uma "storia ideale eterna". Mas em Vico, o termo "ideale" tem outro sentido. O filósofo napolitano não procura lições de política, e sim a própria "idéia" da história. É um platônico, rebelado contra o racionalismo anti-histórico

de Descartes. Em compensação tem a maior consideração por Bacon – nesse neobaconismo reside parte da sua importância transcendental. Obedecendo aos conselhos do precursor inglês, Vico pretende limitar-se aos dados empíricos que a historiografia fornece, para chegar a leis de evolução histórica. Se Vico fosse um espírito seco, esse método tê-lo-ia levado ao positivismo. A sua imaginação poética não permitiu, porém, a abstração; demorou-se nas particularidades das épocas e das nações, reconheceu as diferenças raciais e nacionais, a "sapienza volgare" dos povos. Descobriu os valores particulares da poesia popular, personalidade histórica e coletiva, chegou a duvidar da poética de Homero, antecipando a estética de Herder e do romantismo. Tudo o que é abstração pareceu-lhe racionalização posterior, falsificação consciente ou inconsciente dos conceitos primitivos. Deste modo evitou os anacronismos típicos do século XVIII, tornando-se o precursor do historismo dos românticos alemães e de Hegel. Sabendo tirar conclusões tão "modernas" da sua teoria cíclica, Vico pretendeu no entanto ficar com a ortodoxia católica; à história sacra dos judeus concedeu um lugar fora do ciclo dos *ricorsi* – o que, no século XVIII, já é ciência anacrônica. Em compensação, esse "defeito" do pensamento vichiano aproxima-o dos sectários que tomaram a história sacra dos judeus como modelo da evolução futura do cristianismo. Essa aproximação permite situar Vico dentro das correntes de teoria política do seu tempo.[125]

Em Maquiavel, a teoria cíclica da história também está de certo modo limitada, se bem que não por motivos de ortodoxia eclesiástica. O objetivo das lições políticas tiradas do ciclo funesto da história romana, é o estabelecimento de um Estado forte, capaz de impedir a decadência e a rebarbarização; o Estado forte garantirá o progresso político e econômico, necessário para salvar a civilização italiana. Maquiavel defende a burguesia das Repúblicas-Cidades do "Quattrocento" contra o nascente Barroco espanhol. Reconhecem-se no seu "passadismo" de humanista os germes de uma futura filosofia burguesa da história: o Estado como protetor e fiador do trabalho progressista dos seus súditos. Richelieu, Napoleão I, Fichte, Hegel são maquiavelistas nesse sentido, apologistas do absolutismo em fa-

125 H. Horkheimer: *Die Anfaenge der buergerlichen Geschichtsphilosophie.* Frankfurt, 1927.

vor da burguesia. O grande opositor é o racionalismo cartesiano que não reconhece leis históricas, admitindo apenas leis naturais. Por isso, quando Hobbes pretendeu justificar o mesmo absolutismo, teve de recorrer à analogia entre a sociedade, composta de indivíduos, e o Universo, composto de átomos. De Locke até Rousseau e Fichte identificaram-se as reivindicações burguesas com as cláusulas do Direito natural, de uma maneira que contradiz todas as experiências históricas. Só Vico, o anticartesiano, teve a coragem de estabelecer leis históricas, independentes das leis da Natureza; salvou o maquiavelismo para os fins da burguesia. A filosofia da Natureza de Vico é pré-cartesiana; é baconiana, e por conseqüência pragmatista – pragmatismo que serve igualmente à burguesia e à historiografia. O século XVIII não compreendeu, porém, o realismo filosófico de Vico; e Montesquieu voltou a basear as leis da evolução histórica em fatores naturais – clima e raça. Contudo, o fato de Montesquieu ter conhecido obras de Vico já não se apresenta como mero acaso. Ambos, o criador da estética e jurisprudência comparadas e o autor das *Lettres persanes*, são relativistas; o relativismo histórico é a conclusão que tiram da "Querelle des anciens et des modernes." A grande preocupação do padre italiano e do aristocrata francês é o destino futuro da civilização, que significa para eles o resultado do trabalho dos séculos e o grande tesouro da humanidade. Neste sentido, o sacerdote ortodoxo é tão *moderne* e otimista como o *libertin* da Régence que se tornou pensador político.

Na mocidade, Montesquieu[126] freqüentava os círculos dos *libertins*; cultivou, ele mesmo, a poesia alegre ou obscena, e conservou sempre o hábito de falar e escrever em tom zombeteiro, espirituoso, tanto em oca-

---

126 Charles-Louis de Secondat, baron de Montesquieu, 1689-1755.

*Lettres persanes* (1721); *Le Temple de Gnide* (1725); *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence* (1734); *L'Esprit des Lois* (1748).

Edições por E. R. de Laboulaye, 7 vols. Paris, 1875/1879, e por R. Cillois, 2 vols., Paris, 1949/1951.

A. Sorel: *Montesquieu.* Paris, 1887.

V. Klemperer: *Montesquieu,* 2 vols., Leipzig, 1914/1915.

I. Dedieu: *Montesquieu.* Paris, 1943.

P. Barrière: *Montesquieu.* Paris, 1946.

R. Shackleton: *Montesquieu, a critical biography.* London, 1961.

siões convenientes como não convenientes. As *Lettres persanes*, criticando a civilização da Régence do ponto de vista de um asiático esclarecido, são a obra-prima do relativismo céptico, que foi o último resultado da "Querelle des anciens et des modernes". Talvez fosse esse cepticismo que o levou a considerar a decadência e o fim das civilizações. Assim como outro *libertin*, Saint-Évremond, conservou Montesquieu o gosto pelos estudos históricos, especialmente pela história romana, considerada como fonte de lições de sabedoria política, nas tragédias de Corneille, nos ensaios de Saint-Évremond, e finalmente na historiografia do diletante Montesquieu, grande senhor, que, como Montaigne, vivia retirado na província. Montesquieu é uma espécie de síntese de Montaigne e Corneille, *bonhomme* como aquele e dado aos grandes assuntos como este. Mas um Montaigne-Corneille que passara pelo otimismo modernista da "Querelle" e pelo alegre relativismo moral da Régence. Nem a política romana nem o cristianismo constituem, para ele, valores absolutos; o próprio homem está encarregado da tarefa de realizar os desígnios que se atribuíram outrora à Providência. Neste sentido é Montesquieu um anti-Bossuet. Gibbon também é um anti-Bossuet, e os dois historiadores têm um problema comum: preocupa-os a possibilidade da decadência da civilização aristocrática do seu tempo. Gibbon passara por angústias religiosas na mocidade: na sua solução do problema, a religião ocupará lugar preeminente, embora negativo. Montesquieu é da estirpe de Montaigne; dá menos atenção às influências nefastas da "superstição" do que às influências benéficas da Natureza. Filho da Natureza é o homem: é ela que o ajuda e eleva; e o homem prejudica-se a si mesmo, afastando-se das bases saudáveis, das origens. O abstrato Direito natural transforma-se, para Montesquieu, em concretas condições naturais da existência humana. As particularidades geográficas, o clima, as qualidades e os defeitos da raça, a correspondência ou não das instituições jurídicas e militares com aquelas condições – eis o que ocupa em Montesquieu o lugar da Providência de Bossuet; a religião tem apenas a mesma importância de várias outras repartições da administração pública. Montesquieu parece antecipar a Taine. Mas a perspectiva histórica é a oposta. Taine é um pessimista do fim do século XIX; tira o resumo de uma civilização burguesa que aborrece os seus instintos estéticos. Montesquieu é um otimista do século XVIII; à civilização aristocrática, que satisfaz o seus instintos de *bonhomme* culto e algo libertino, pretende indicar o caminho para

a reconciliação com a Natureza. A harmonia montaigniana é o seu ideal, na vida particular e na vida pública – uma harmonia razoável que será o ideal de todos os intelectuais franceses. Nesse sentido, esboçou Montesquieu, no *Esprit des lois*, o quadro ideal da Constituição inglesa, pretensa harmonia perfeita entre os três poderes: executivo, legislativo e judiciário. Criou o ideal do liberalismo moderno. No fim do século, o *tory* Burke, defenderá os ideais de Montesquieu contra os revolucionários franceses. Os próprios ingleses chegaram, deste modo, a interessar-se pelas idéias "inglesas" de Montesquieu, nas quais os americanos basearam a sua Constituição.

Montesquieu é, no entanto, menos inglês do que se pensava. Os seus erros a respeito da Constituição inglesa não contam muito; se tivesse conhecido mais de perto a mistura pouco "natural" de dispositivos razoáveis e resíduos medievais na vida pública inglesa do século XVIII, teria escrito outras *Lettres persanes*. O ideal de Montesquieu, de uma harmonia entre Natureza e Razão, é um ideal francês; e francês é o método de sua exposição desse ideal. Sendo embora um grande diletante na literatura, Montesquieu é "homme de lettres" nato. Os estudos históricos e jurídicos só lhe servem de pontos de apoio. O resultado é literatura. As *Lettres persanes*: uma sátira mordaz, mas sempre elegante. As *Considérations*: um romance histórico. O *Esprit des lois*: uma solução de ensaios e aforismos. Montesquieu é uma das encarnações mais brilhantes do gênio literário francês. Desde Montesquieu, os "hommes de lettres" se arrogam o direito de opinar sobre as coisas da história, do Direito, da vida pública. A literatura francesa conquistou, com Montesquieu, "les grands sujets", ainda proibidos na época de La Bruyère; tornou-se política. Mas o ideal secreto dos literatos politizados será sempre o de Montesquieu: a vida particular independente do indivíduo esclarecido, garantida pela harmonia entre a Razão e a Natureza.

Em toda a parte, o século XVIII encontrou garantias de harmonia universal. As leis astronômicas de Newton garantiram a harmonia entre os movimentos dos corpos celestes. Em Leibniz, a harmonia apresenta-se preestabelecida, ordem divina do Universo. Realiza-se o sonho filosófico de Giordano Bruno. Do entusiasmo de Bruno reaparece uma parcela, aristocraticamente moderada, em Shaftesbury. Até os estóicos, tão sombrios no Barroco, tornam-se relativamente otimistas, confiantes na Natureza, como Vauvenargues. E os próprios maquiavelistas aceitam a idéia de um Univer-

so filantrópico: entre os amigos de Shaftesbury encontra-se Bolingbroke, e de Bolingbroke provém o otimismo de Pope:

"Whatever is, is right."

Esta é, na boca do poeta mais classicista do século, a profissão de fé do classicismo liberal. É a base metafísica do futuro "laissez faire, laissez aller".

Assim com o primeiro classicismo, o do "siècle d'or", assim o classicismo internacional do século XVIII também é pseudomorfose estilística da nova classe dirigente, da burguesia, que imita os costumes aristocráticos. A decomposição da ascese cristã pelo novo otimismo permite enfim o reconhecimento por assim dizer oficial dos conceitos econômicos da burguesia. Em Mandeville, o egoísmo econômico já aparece como atitude legítima; em Adam Smith, todos os egoísmos em conjunto dão o resultado da harmonia preestabelecida da sociedade. "Watever is, is right", na vida social também. Dessa harmonia ficam, porém, excluídos os poetas, porque a sua atividade não tem sentido econômico. Começa, então, a separação entre a poesia e o público; os literatos profissionais saem dos salões, retirando-se para os *cafés* boêmios. Ao otimismo burguês, o poeta responde com a melancolia pessimista do pré-romantismo, sonhando com belezas medievais, com primitivismos populares, com o idílio exótico das ilhas no Pacífico, com os costumes bárbaros mas poéticos dos escoceses de Ossian e do Norte escandinavo. Com isso, fecha-se um ciclo: a melancolia e o pessimismo do Barroco voltam. A grande fonte, se bem que subterrânea, do sentimento pré-romântico é a mística, a dos iluministas franceses, a dos pietistas alemães, a dos metodistas ingleses; e a origem comum desses misticismos é a "Terceira Igreja". No pré-romantismo, o neobarroco cumpre a sua última tarefa destrutiva.

Por motivo da relação subterrânea entre o neobarroco no fim do século XVII e o pré-romantismo da segunda metade do século XVIII, não é possível determinar exatamente os começos do pré-romantismo. Revelando-se já em Marivaux, Richardson e no abbé Prévost, o pré-romantismo invade a mentalidade européia desde os primeiros decênios do século, tendo como porta de entrada o romance, porque só este gênero não tinha tradição antiga e não podia nem devia obedecer a normas classicistas. Deste modo, o pré-romantismo acompanha a Ilustração: esta é a expressão da

burguesia que se emancipa do feudalismo; aquele é a expressão de *Intelligentzia* que se emancipa da sociedade.

Pela atitude da sua classe dirigente, o século XVII é otimista e classicista. Pela atitude da sua classe intelectual, o século XVIII é melancólico e pré-romântico. O pré-romantismo é o reverso da Ilustração; e o reverso do pré-romantismo será a Revolução da burguesia. O pré-romantismo não é – como a nomenclatura infeliz sugere – a preparação do Romantismo, mas o companheiro antiético da Ilustração classicista. A síntese dessa contradição dialética é, no fim do século, o novo classicismo de Goethe, Alfieri e Chénier: espécie de classicismo pré-romântico ou pré-romantismo classicista. Na perspectiva da literatura universal, os classicistas Goethe e Alfieri já são românticos. Chénier só será descoberto um quarto de século depois de sua morte, em pleno romantismo.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

# *Capítulo II*

## CLASSICISMO RACIONALISTA

OS ÚLTIMOS anos do século XVII e os primeiros do século XVIII assistiram a um acontecimento dos mais memoráveis na história da literatura universal: o primeiro encontro entre literatura e jornalismo. Não se tratava, porém, do jornalismo político: este nascera, no século XVII, com as notícias de propaganda divulgadas pelos governos e as informações de certas casas comerciais, publicadas para uso dos freqüentadores das Bolsas. Ao lado deste jornalismo existiam no século XVII dois outros: o popular e o erudito. O jornalismo popular dirigiu-se às classes médias, mais ou menos cultas, mais ou menos isoladas das fontes de informação, dando-lhes relatórios mensais ou anuais sobre guerras, batalhas, tratados de paz, concílios, nascimento e mortes nas casas reais, peste e fome, cometas, monstros e outras maravilhas da natureza, com previsões astrológicas e conselhos para a vida doméstica. O tipo dessas publicações é o *Theatrum Europaeum*, fundado por Hans Merian, em Frankfurt, em 1618, e continuado até 1718 por seus herdeiros. Parece-se um pouco com os almanaques que ainda hoje correm entre as camadas menos cultas do povo; distingue-se deles por seus ares de erudição enciclopédica e por uma angústia íntima que vivifica o estilo seco de relatório que o caracteriza: no *Theatrum Europaeum* revela-se o pavor do homem barroco face ao espetáculo caótico e trágico da história.

É realmente um "theatrum", um teatro barroco. Como um antídoto neobarroco aparecem, a partir de 1684, as *Nouvelles de la République des Lettres*, fundadas por Pierre Bayle, periódico de combate à intolerância católica contra os protestantes, à intolerância protestante contra os livres-pensadores, às crenças barrocas, consideradas como superstições. É uma revista de crítica histórica e literária, escrita por eruditos para eruditos. A meio caminho encontra-se o *Mercure Galant*, que Donneau de Visé fundou em 1672 e dirigiu até 1724. É a revista dos novos *précieux*, informando-os sobre "la cour et la ville" e particularmente sobre o movimento literário, sempre em tom do *chevalier* elegante e espirituoso da Régence. Os aristocratas ingleses contemporâneos, os lordes devassos e bêbedos da comédia de Wycherley e Vanbrugh, não precisavam de uma publicação como esta; mas entre eles havia *gentlemen* educados em Oxford e Cambridge, que preferiam a companhia de professores, vigários e até de burgueses cultos; a transformação política de 1688, resultado da aliança entre o partido aristocrático dos *whigs* e a burguesia não-conformista, os antigos puritanos, alargou esses círculos, criando afinal um novo público com novas exigências de leitura. A esse novo público se destinaram os "semanários morais" de Addison e Steele, que iniciaram uma nova época da literatura inglesa e mesmo da européia[1].

Nem Addison nem Steele são escritores realmente grandes. O momento histórico serviu-lhes bem, conferindo a quase tudo que escreveram importância descomunal; e quando se encontraram, colaborando, saiu uma obra que marcou época, e que é, ainda hoje, legível e admirável. Addison[2] era um burguês de puritanismo atenuado, de formação e gosto

---

1 G. S. Marr: *The Periodical Essayists of the Eighteenth Century.* London, 1923.
W. Graham: *The Beginnings of England Literary Periodicals, 1665-1715.* New York, 1930.

2 Joseph Addison, 1672-1719.
*Remarks upon Several Parts of Italy* (1705); *Cato* (1713); *The Drummer* (1715); *The Spectator* (com Steele – março de 1711 até dezembro de 1712; junho até dezembro de 1714); *The Guardian* (com Steele, 1713).
Edição do *Spectator* por G. A. Aitken, 8 vols., 1898.
H. V. Routh: "Addison and Steele". (In: *The Cambridge History of Literature.* Vol. IX, 2.ª ed. Cambridge, 1920.)
P. Smithers: *The Life of Joseph Addison.* Oxford, 1954.

classicistas; um Marvell sem poesia. O seu relato de uma viagem para a Itália está cheio de reminiscências de leituras; cada lugar evoca-lhe alguns versos latinos, e não faltam as digressões de erudição arqueológica. Tornou-se, no entanto, modelo dos inúmeros itinerários de viajantes ingleses, e certas frases suas ainda aparecem citadas em guias modernos. Não sentiu a poesia da Itália; a epístola poética *Letter from Italy* é amostra de uma versificação retórica, hábil e fria, iniciando no entanto a era da poesia intelectual na Inglaterra, tão diferente da poesia intelectualista dos "metaphysicals". A tragédia, segundo o conceito lógico da época, devia tornar-se a aspiração máxima de um talento como o dele: na verdade, *Cato*, a primeira tragédia inglesa em estilo rigorosamente francês, não é destituída de valor. Mas, se tirarmos as alusões habilmente insertas à atualidade política daqueles dias, resta um drama burguês em roupas romanas. É o grande estóico transformado em *gentleman* algo choroso. No entanto, até mesmo esta obra marcará época. Um Addison diferente revela-se na comédia *The Drummer*: comédia regularíssima, que mereceu ser traduzida por Destouches como *Le tambour nocturne*. Mas o humorismo de Addison, fino, irônico, cheio de simpatia humana, anuncia a presença de um grande prosador, de um ensaísta que entende das questões, grandes e pequenas, da vida.

O ponto de partida de Steele foi a comédia. Mas já não é a comédia obscena da Restauração. Os ataques puritanos de Jeremy Collier acertaram bem. Cibber[3], embora exprimindo-se com bastante licenciosidade, ostenta fins morais e, como habilíssimo homem de teatro, conhece bem o seu novo público: sabe arrancar lágrimas. Steele[4]

---

3 Colley Cibber, 1671-1757.
*Love's Last Shift* (1696); *The Careless Husband* (1704).
F. D. Senior: *The Life and Times of Colley Cibber.* London, 1928.

4 Richard Steele, 1672-1729.
Comédias: *The Funeral* (1701); *The Tender Husband* (1705); *The Concious Lovers* (1722); – *The Christian Hero* (1701); *The Tatler* (abril de 1709 até janeiro de 1711).
Sobre *Spectator, Guardian* e edições do *Spectator,* cf. nota 2.
Edição do *Tatler* por G. A. Aitken, 4 vols. London, 1898/1899.
G. A. Aitken: *Richard Steele.* 2 vols. London, 1889.
H. V. Routh: cf. nota 2.
W. Connely: *Sir Richard Steele.* London, 1934.

é o mestre da comédia sentimental. No *Funeral*, de grande eficiência cômica, prevalece ainda a expressão da Restauração; Steele não será jamais um puritano. *The Tender Husband* supera as comédias de Cibber em sentimentalismo; mas somente na sua obra-prima dramática, *The Conscious Lovers*, aparece com clareza a força motriz da comédia sentimental: o ideal do *gentleman* inglês, cordial e firme, cristão sem hipocrisia, alegre sem excesso, sentimental sem fraqueza. Steele esboçou esse ideal no tratado *The Christian Hero*, não sem influências de Gracián, e tão longe do "miles christianus" de Erasmo como o *Cato* de Addison está longe do estóico romano. Steele criou o ideal de uma nação. O drama burguês viverá a suas expensas; o romance psicológico, de Samuel Richardson até Jane Austen, imitar-lhe-á a atitude e os processos. O talento dramático de Steele revelou-se excepcionalmente vigoroso na sua obra jornalística, na capacidade de integrar as opiniões do jornalista em personagens vivos, discutindo os problemas do dia e os permanentes, porta-vozes do autor. Assim, Isaac Bickerstaff, personagem principal do semanário *The Tatler*, tornou-se proverbial. Com ele surgiu vitorioso um novo gênero: a revista semanal com *causeries* sobre os temas mais diversos, desde a política até a literatura e problemas da vida doméstica, com fins educativos e morais – um gênero bem inglês. Com a colaboração de Addison, multiplicaram-se os personagens; nasceu uma espécie de ensaio dialogado.

*The Spectador*, a obra de colaboração de Addison e Steele, apresenta os membros de um clube que discutem questões do seu interesse, e – são dois grandes jornalistas que falam – do interesse geral da nação. Na criação desses personagens revela-se o talento dramático de Steele: *Sir* Roger de Coverley, *hobereau* que se mudou para a cidade para levar uma vida mais confortável; Will Honeycomb, "elegant" já além dos melhores anos, esquisitão muito simpático; *Sir* Andrew Freeport, o comerciante de honestidade exemplar; capitão Setry, o marujo rude com um coração de ouro – esses tipos gravaram-se profundamente na memória da nação inglesa. Serão os tipos do romance realista inglês, de Fielding até Dickens. O gênio do ensaísta Addison revela-se na diversidade agradável das conversas, resumida magistralmente por Macaulay: "Segunda-feira, uma alegria engenhosa à maneira de Luciano; terça-feira, um apólogo oriental; quarta-feira, um retrato moral no estilo de La Bruyère; quinta-feira, uma cena comovente

da vida quotidiana, como Goldsmith as descreverá; sexta-feira, uma sátira horaciana contra as loucuras da gente *à la mode*; sábado, uma meditação religiosa, tão fina como as melhores páginas de Massillon." E há excelentes ensaios literários, com acentuada preferência por Milton. Addison está reabilitando o grande poeta que a Restauração lançara no ostracismo; erige o puritano e classicista em clássico da família inglesa. As qualidades morais de Milton sobressaem, na apreciação, às poéticas; os costumes são mais importantes do que os versos. Addison e Steele cultivam o hábito inglês de fazer sermões. Sermões na língua elegante, fina, irônica do século XVIII, apregoando a "filosofia" do "christian hero", divulgando-a entre um grande público. O próprio *Spectator* explica o seu fim: "... to bring philosophy out of closets and libraries, schools and colleges, to dwell in clubs and assemblies, at tea-tables and coffee-houses." O programa é altamente significativo: sente-se ligeira oposição contra o eruditismo dos grecistas e latinistas, cultores de línguas inacessíveis aos burgueses; sente-se a vontade de preferir o clube, o café, a casa de família ao salão aristocrático. Deste modo, o *Spectator* revela as preferências e o gosto de *Sir* Andrew Freeport, personagem que marca época: pela primeira vez, na literatura inglesa, um burguês desempenha papel sério. Pois esse comerciante representa o público do *Spectator*. Foram os Freeports que garantiram o sucesso imenso dos "semanários morais"; primeiro na Inglaterra, depois na Europa inteira.

As tentativas de Steele para continuar no gênero – o *Guardian* (1713) e o *Englishman* (1713/1714) – não conseguiram êxito; Addison e Steele pertenceram ao partido dos *whigs*, que foi derrotado nesses anos, e a intervenção da política dos "semanários morais" não se revelou vantajosa. O mesmo aconteceu com o *Examiner* (1710/1713), que defendeu os interesses dos *torys* e no qual Swift colaborava. Em compensação, apareceram na Inglaterra, até a metade do século, mais de cem outros "ensaios periódicos", testemunhando o sucesso do gênero. Entre os primeiros imitadores continentais de Addison e Steele encontra-se um grande nome: Marivaux[5], que redigiu, de 1722 até 1724, *Le Spectateur français*, seguido

5 Cf. "O rococó", nota 94.
Edição do *Spectateur français* por P. Bonnefou, Paris, 1921.
E. Gossot: *Marivaux moraliste.* Paris, 1880.

do *Indigente Philosophe* (1728) e *Le Cabinet du philosophe* (1734). Outro grande intermediário entre as literaturas inglesa e francesa, o abbé Prévost, publicou de 1733 até 1740 *Le Pour et le Contre*. O exemplo francês – não diretamente o inglês – foi imitado na Holanda pelo *Hollandsche Spectator* (1731/1735) de Justus van Effen dedicado à divulgação do gosto classicista. E semelhante foi o *Svenska Argus*, do sueco Dalin[6], poeta de grande talento, imitador das comédias de Molière e até da *Henriade*, de Voltaire, na epopéia *Svenska Friheten*. Aí, a forma inglesa encobre idéias francesas avançadas.

Os interesses literários prevaleceram nos "semanários morais" alemães[7], embora o *Vernuenftler* (1713) e o *Patriot* (1724/1726), ambos editados na cidade muito anglicizada de Hamburgo, tivessem nomes algo suspeitos. Com os *Discourse der Mathlern* (Zuerich, 1721/1723), os críticos suíços Bodmer e Breitinger, interessados pela literatura inglesa, pretenderam opor-se ao classicismo afrancesado do "papa" literário Gottsched, em Leipzig, que respondeu, por sua vez, com o semanário *Die Vernuenftigen Tadlerinnen* (1725). Os partidários de Bodmer entre os alemães na Dinamarca publicaram em Copenhague o *Nordischer Aufseher* (1758/1761), no qual Klopstock colaborava e que já defende a poesia pré-romântica e o pietismo. Os próprios dinamarqueses, aliás, não gostaram dessa tendência, que lhes parecia reacionária. O *Dansk Spectator* (1744), de Frederik Christian Eilschow já havia sido racionalista, e o *Patriotiske Tilskuer* (1761/1763), de Jens Sneedorf, era francamente voltairiano.

Nem sempre o periodismo moralista estava ligado ao classicismo dogmático dos afrancesados. Gasparo Gozzi[8], o editor da *Gazeta veneta*

---

6 Olof von Dalin, 1708-1763.
*Svenska Argus* (1732/1734); *Svenska Friheten* (1742).
K. Warburg: *Olof von Dalin.* Stockholm, 1882.
M. Lamm: *Olof von Dalin.* Stockholm, 1908.

7 E. Hilberg: *Die moralischen Wochenschriften des 18. Jahrhunderts.* Meissen, 1880.
E. Umbach: *Die deutschen moralischen Wochenschriften und der "Spectator" von Addison und Steele.* Strasbourg, 1911.

8 Gasparo Gozzi, 1713-1786. (Cf. "O pré-romantismo", nota 135.)
*Sermoni* (1750-1755); *Difesa di Dante* (1758).

e do *Osservatore veneto*, não gostava dos ataques dos classicistas à literatura italiana antiga; a sua *Difesa di Dante*, ridicularizando as censuras absurdas do jesuíta voltairiano Bettinelli ao poeta nacional, é uma das sátiras mais mordazes da língua. O anticlassicismo de Gozzi não tinha, porém, nada de pré-romântico: Gozzi foi antes um clássico autêntico, indignado contra os falsos. Os *Sermoni* de Gozzi, sátiras em estilo horaciano, revelam o equilíbrio de um espírito ático, seja ao censurar o luxo ruinoso dos aristocratas venezianos, seja ao descrever deliciosamente os costumes da Veneza do Rococó, seja ao contar as desgraças pessoais da vida inquieta de Gozzi. O mesmo humorismo amável e sereno distingue os "retratos" morais e os ensaios do jornalista veneziano, cenas encantadoras no gênero dos quadros de Longhi. Gozzi representa, num estilo verdadeiramente clássico, a honestidade da burguesia italiana na época do crepúsculo pitoresco da corrompida aristocracia veneziana. Na Espanha, ainda barroca, a mesma atitude tomou feição agressiva. José Clavijo y Fajardo, o editor de *El Pensador* (1762), atacou ferozmente, e com argumentos absurdos, Calderón e Quevedo, julgando "imorais" os autos sacramentais; aparentemente com o fim de defender o gosto classicista, mas, em realidade, com o objetivo de ferir as tradições católicas. Clavijo deve a notoriedade às suas brigas com Beaumarchais, que Goethe, em *Clavigo*, dramatizará. Isso deu-se nas vésperas da Revolução da burguesia.

A burguesia foi o novo público que assinou e leu os "semanários morais". De feição burguesa é o ideal do *gentleman Sir* Andrew Freeport, que é, ao mesmo tempo, rico comerciante e cristão impecável: duas qualidades que nem sempre foram consideradas compatíveis. Nos países católicos do século XVII e ainda do século XVIII, o comerciante enriquecido é suspeito de ter empregado práticas ilícitas; um "comerciante cristão" como Mr. Freeport seria "res miranda populo". Também pensariam assim os lu-

---

*Il mondo morale* (1760); *La gazeta veneta* (1760/1761); *L'osservatore veneto* (1761/1762).

Edição dos *Sermoni* por A. Pompeati, Milano, 1914.

Edição do *Osservatore* por E. Spagni, Firenze, 1900; da *Gazetta* por A. Zardo, Firenze, 1915.

R. Guastalla: *La vita e le opere di Gasparo Gozzi*. Livorno, 1925.

G. de Beauville: *Gasparo Gozzi, journaliste vénitien du XVIIIe siècle*. Paris, 1937.

teranos alemães. Mas decididamente já não se pensa desse modo nos países calvinistas: na Holanda, nos círculos puritanos ("dissenters") da Inglaterra, na Suíça francesa. Ali, o sucesso do grande comerciante, do banqueiro, do industrial é considerado como sinal do favor de Deus: os predestinados para a beatitude no outro mundo já gozam nesta vida de sucessos merecidos.

A conhecida teoria de Max Weber[9] sobre o espírito calvinista como força motriz e expressão da nova mentalidade capitalista não tem ficado indiscutida. Também há quem pense de maneira inversa: a mentalidade capitalista ter-se-ia apoderado do instrumento de um espírito calvinista atenuado para obter sanção religiosa dos seus objetivos econômicos. Como quer que seja, foi aquela combinação de calvinismo e capitalismo que formou o novo público burguês da literatura inglesa do século XVIII.

Muito mais difícil foi a transformação da mentalidade econômica nos países católicos. Groethuysen descreveu[10], com dialética quase dramática, a luta desesperada do catolicismo e particularmente do jansenismo sobrevivente, contra a ascensão do espírito burguês na França do século XVII: a dissolução dos conceitos cristãos de inferno, pecado e morte, a substituição das recompensas celestes pelo sucesso econômico, a eliminação das limitações ascéticas da ganância. Os jansenistas consideravam como responsáveis por essa evolução os jesuítas, que teriam começado com a atenuação dos preceitos cristãos; por isso, aliaram-se ao galicanismo dos reis católicos, conseguindo a expulsão dos jesuítas e, finalmente, a dissolução da Companhia. E dessa forma, os reis absolutos e os jansenistas, em aliança paradoxal, ajudaram eficientemente o anticlericalismo dos *encyclopédistes* e a emancipação ideológica da burguesia.

Uma figura significativa dessa evolução é Scipione Maffei[11]. Como historiador bem documentado da sua cidade de Verona, Maffei

---

9 M. Weber: "Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus". (Primeiro in: *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik,* 1904/1905; depois, in: *Aufsätze zur Religionssoziologie.* Vol. I, Tuebingen, 1920.)
R. H. Tawney: *Religion and the Rise of Capitalism.* London, 1926.
J. B. Kraus: *Scholastik*, *Puritanismus und Kapitalismus*. Muenchen, 1931.

10 B. Groethuysen: *Origines de l'Esprit bourgeois en France*. Paris, 1927.

11 Scipione Maffei, 1675-1755.
*Merope* (1713); *Verona illustrata* (1732); *Dall'impiego del danaro* (1744); *Storia teologica della dottrina della grazia* (1745); *Museo veronese* (1749).

empregou os processos críticos da historiografia de Muratori, com o qual tinha em comum a aversão aos jesuítas; Maffei era jansenista; escreveu uma história das doutrinas da Graça. Mas quando os dominicanos, fiéis à proibição canônica dos juros, protestaram contra a "usura pública", isto é, contra um empréstimo público da cidade de Verona, então o burguês abastado Maffei defendeu o "impiego del danaro", e defendeu-o com argumentos dos jesuítas. Pode parecer acaso – mas não é – que o mesmo Maffei tivesse escrito a tragédia *Merope*, na qual as complicações eróticas do teatro raciniano são substituídas pelo amor comovente entre a mãe e um filho perseguido; *Merope* é, apesar dos trajes gregos dos personagens, um drama burguês, sentimental, choroso, e que obteve sucesso tão grande na Itália e na França que o próprio Voltaire resolveu apoderar-se da peça reescrevendo-a: é sua *Mérope*. Maffei, historiador crítico, teórico de problemas monetários e dramaturgo sentimental, é cronologicamente o primeiro escritor completo da burguesia.

Um ano após a primeira representação da *Merope*, publicou-se na Inglaterra o panfleto mais eficiente contra os preconceitos econômicos da Europa feudal e cristã: *The Fable of the Bees*, de Mandeville[12]. Esse apólogo pretende demonstrar que os vícios podem ser tão úteis à sociedade como as virtudes. Parece uma inversão diabólica dos valores, quase à maneira de Nietzsche. O fato de ser Mandeville inimigo da moral ascética não pode ocultar as fontes irracionalistas do seu racionalismo. Mandeville é céptico como Bayle; e como Bayle, ele é maniqueu secreto, quer dizer, acredita que o mal no mundo não pode ser eliminado. Mas em vez de cair no pessimismo de La Rochefoucauld, Mandeville pretende "to make the best of it"; pretende incorporar o mal ao sistema da vida, servir-se dos egoísmos e dos vícios individuais para o objetivo da felici-

---

T. Copelli: *Il teatro di Scipione Maffei.* Parma, 1907.

*Studii maffejani,* edit. por vários autores, Torino, 1909.

G. Gasperoni: *Scipione Maffei e Verona settecentesca.* Verona, 1955.

G. Silvestri: *Un europeo del Settecento.* Treviso, 1955.

12 Bernard Mandeville, c. 1670-1733.

*The Fable of the Bees* (1714).

Edição por F. B. Kaye, 2 vols. Oxford, 1924 (com introdução).

dade geral. De maneira semelhante, Gracián acreditava na capacidade da pedagogia para transformar os defeitos em qualidades; e Gracián é, segundo Azorín, o Nietzsche do século XVII – o mesmo Gracián, que desde mais ou menos 1680 se tornou um dos autores mais lidos na Europa inteira, substituindo o maquiavelismo dos príncipes pelo maquiavelismo dos indivíduos particulares. Mandeville deu nova expressão a esse maquiavelismo da burguesia. A sua época, porém, só viu o resultado, a harmonia das forças particulares no universo da sociedade. É mais uma versão da harmonia preestabelecida de Leibniz, antecipando o liberalismo econômico de Adam Smith. O jogo livre de todos os egoísmos dá, como resultado, uma harmonia perfeita, comparável à harmonia newtoniana do Universo.

Entre a revolução inglesa de 1688 e a revolução francesa de 1789 decidiu-se a vitória da burguesia, já preestabelecida na ideologia de Newton e Leibniz e confirmada na ideologia de Adam Smith. As conseqüências literárias da modificação da estrutura social só aparecem tarde no estilo das *belles-lettres*; mas cedo se fazem sentir na situação dos literatos dentro da sociedade. O sucesso dos "semanários morais" revela a existência de um novo público. Até então, não havia opinião pública, ou antes, havia várias opiniões públicas separadas: a da corte, a da aristocracia independente, a da Igreja; e as diferenças entre as religiões e seitas acrescentaram-se às diferenças lingüísticas entre as nações. As fronteiras religiosas foram as primeiras que caíram, pelo irenismo e depois pela crescente indiferença dogmática. Agora, anglicanos, presbiterianos e batistas ingleses podiam formar um público homogêneo. Na França católica, já não existia o preconceito invencível, "bossuetano", contra as produções espirituais dos países protestantes, assim como também o protestante inglês deixará de desconfiar das literaturas dos países católicos. O intercâmbio literário entre a França e a Inglaterra intensifica-se de maneira inesperada; em toda a Europa começa uma atividade febril de tradutores e adaptadores. A burguesia precisa de regiões amplas para explorá-las; aborrecem-lhe as fronteiras internas; mais tarde, exigirá a abolição de todas as fronteiras econômicas, o livre câmbio internacional. Na época burguesa, já se derrubam muitas fronteiras religiosas, sociais e morais, formando-se um novo público de origem indefinida, anônimo.

Eis o público dos "semanários morais." A mudança de público implica modificações importantes na situação social do homem de letras.

Ainda no século XVII, o homem de letras é um aristocrata diletante, ou então "secretário" ou "protégé" de um aristocrata assim ou do próprio rei; só o literato eclesiástico não depende de uma pessoa física, mas de um poder coletivo, da "opinião pública" da Igreja. No século XVIII, torna-se comum o caso de o homem de letras depender de uma opinião coletiva. Por enquanto, ainda é uma opinião aristocrática, a dos "gens de qualité", reunidos nos famosos salões em que se fez a literatura francesa do século XVIII[13] – ou antes se fizeram e desfizeram as reputações. O neopreciosismo da Régence tinha como centro, entre 1710 e 1773, o salão da marquesa de Lambert, freqüentado por Houdart de La Motte e outros *modernes*, membros do "club de l'Entresol" como o abbé de Saint-Pierre e o marquês d'Argenson, Montesquieu nos seus tempos de Paris, e Marivaux. Os mesmos homens de letras freqüentavam depois o salão de madame de Tencin, outro centro dos *bel-esprits* mais ou menos inquietos. O salão de madame Geoffin, por volta de 1750 e até 1777, já tinha feição diferente: recebeu estrangeiros de espírito subversivo como Galiani, eruditos como Caylus e os primeiros *encyclopédistes*, Helvétius e D'Alembert. A opinião corrente, segundo a qual a história dos salões é a própria história da literatura francesa do século XVIII, apóia-se principalmente nos anais do salão da madame Du Deffand, em que se reuniram, entre 1730 e 1780, Marmontel, La Harpe, Sedaine, Turgot, Condorcet, Horace Walpole, terreno comum na aliança entre o gosto classicista mais ortodoxo e as ideologias já avançadas de reforma social e política; estas últimas tendências se acentuaram quando, em 1764, a companheira de madame Du Deffand, mademoiselle de Lespinasse, abriu um salão de "concorrência", em que D'Alembert era a figura principal, ao lado de Marmonel, Turgot, Condorcet e Condillac. Contudo, não convém exagerar a importância daqueles centros de "causerie". Depois de Marivaux, as maiores figuras da literatura francesa do século XVIII não pertenceram ao mundo dos salões, nem

---

13 A. Feuillet de Conches: *Les salons de conversation au XVIIIe siècle.* Paris, 1883.
C. Fisher: *Les salons.* Paris, 1929.
R. Picard: *Les salons littéraires et la société française.* New York, 1943.

Voltaire, nem Didreot, nem Rousseau, nem Beaumarchais, nem Chénier. Os salões, *reprises* do Hôtel de Rambouillet, retomaram no século XVIII o papel das *précieuses* no século XVII: tornar sociável a literatura francesa. Por isso, as maiores figuras – os individualistas – ficaram fora, e a importância dos salões é menos literária do que sociológica. Primeiro, emanciparam os escritores, até então sujeitos à ditadura do gosto da corte. A coexistência dos salões da marquesa de Lambert e de madame de Tencin, depois a dos salões de madame Du Deffand e de mademoiselle de Lespinasse, criou um pluralismo de centros, que contribuiu para tornar mais independentes os escritores. Em vez de sutilizar a *politesse*, os salões adotaram um tom de conversa cada vez mais livre. O salão da marquesa de Lambert assemelhava-se a uma "corte d'amor" provençal; no salão de Mademoiselle de Lespinasse, já se zombava das *bienséances*. Enfim, os homens de letras tomaram o caminho da auto-emancipação; fugindo da tutela feminina, retiraram-se dos salões para os cafés, e com isso inicia-se uma nova época da literatura francesa[14]. No famoso café "Procope", reuniram-se Fréret, Piron, Diderot, Rousseau, enquanto outros se encontraram no café "Gradot" ou no café da viúva Laurent. A influência dos cafés na literatura é tão grande ou maior que a dos salões. A respeito de Lesage, dizia Joubert que os seus romances pareciam escritos no café, de noite, após uma representação no teatro. A literatura se "plebeíza", e isto não acontece somente na França. Os salões aristocráticos de Milão e Turim são superados pelo famosíssimo café "Florian", em Veneza, lugar das discussões de Goldoni, Gasparo e Carlo Gozzi, Parini, Casanova, enquanto Guardi andava de mesa em mesa, vendendo os seus quadros. Os salões brilhantes de Estocolmo não podiam competir – pelo menos na opinião da posteridade – com o "Thermopolium Boreale", onde pontificava Bellman. Mas a prática do café literário fica lá onde nasceram os "semanários morais": na Inglaterra. O *Tatler* já prometeu aos seus leitores notícias de "White's Chocolate-House", "St. James Coffee-house", do "Graecian" e de "Will's Coffe-house", este último consagrado pela memória de Dryden. Addison, Steele, Swift, Gay são os primeiros "literatos de café". O café literário corresponde a um novo público: em substituição

---

14. F. Fosca: *Histoire des cafés de Paris.* Paris, 1935.

ao público dos salões – amigos pessoais do escritor – o público anônimo que toma assinaturas dos periódicos. O café literário é sintoma de uma nova situação social do escritor: em vez do "protégé", surge o profissional das letras. É a mudança social mais importante que a literatura sofreu em toda a sua história, entre Homero e a primeira guerra mundial.

Até ao século XVIII, os poetas viveram em simbiose com a aristocracia "fainéante", como "cleros", "troubadours", "secretários"; eram, de qualquer maneira, propagandistas, com fusão determinada dentro de uma "leisure class". Essa situação foi destruída no século XVIII. Lesage ataca os banqueiros de Paris e Fielding zombará dos banqueiros de Londres. A condição de harmonia preestabelecida na sociedade burguesa é a utilidade econômica de todas as funções parciais no Universo social. Os revolucionários do século XVIII censuram amargamente a "ociosidade" da aristocracia; mas dessa "ociosidade", quer dizer, da falta de funções econômicas, são também culpados os poetas. Para eles, não há lugar na nova sociedade. As cortes já perderam a função de Mecenas; o "salão literário", lugar de aliança entre a aristocracia e a literatura, sucumbiu à radicalização política dos espíritos. Os homens de letras encontraram novo lar no "café literário" e nova função no jornalismo. Nasceu a *Bohême*. Em Paris, é o ambiente pré-revolucionário do Palais Royal, com os seus jornalistas, poetas vagabundos, atores, desocupados, prostitutas. Em Londres, é Grub Street, a rua dos jornais, das casas editoras, dos diaristas literários, tradutores famintos, dos *ghost-writers* redigindo obras que um diletante abastado compra e assina com seu nome; enfim, dos primeiros repórteres[15]. Neste ambiente, não há lugar para crenças dogmáticas; tudo depende do gosto do público anônimo que lê jornais e compra livros. As modas literárias começam a mudar com rapidez inédita. A estética dogmática do classicismo tem que fazer concessões, as antigas "escolas de poetas" desaparecem, substituídas pelas facções e partidos literários. No ambiente da Grub Street escreveu Samuel Johnson, em 1755, a famosa

---

15 A. Beljame: *Le public et les hommes de lettres en Angleterre, 1660-1775.* 2.ª ed. Paris, 1897.

A. S. Collins: *Authorship in the Days of Johnson.* London, 1927.

carta a lord Chesterfield, denunciando a inutilidade do mecenismo aristocrático. É a Declaração de Independência da literatura.

A literatura inglesa do século XVIII é feita por escritores burgueses para um público burguês. Sugere, no entanto, a impressão de uma literatura aristocrática. A paz de Utrecht inicia um "século de oro", de "paz augustéia", que Pope cantou:

"Hail, sacred peace! Hail, long-expected days,
That Thames's glory to the stars shall raise!..."

A corte inglesa já não tinha força para determinar o gosto literário. Mas intervieram os castelos aristocráticos, e o gosto que impunham era o da França vencida. Dr. Dryden e Temple foram os precursores. O seu contemporâneo John Tillotson (1630-1694), arcebispo de Canterbury, rompeu com a sublimidade barroca de Donne e Jeremy Taylor, introduzindo no sermão anglicano a clareza lógica e clássica de Bourdaloue. O talento extraordinário dos ingleses para assimilar valores estrangeiros, anglicizando-os, afirma-se na analogia entre a comédia de Molière e a de Congreve. O *Cato*, de Addison, por mais fraco que fosse, teve bastante força para encerrar definitivamente o ciclo do teatro nacional inglês. Enfim, os preceitos de Boileau a respeito da poesia encontraram a sua realização mais completa fora da França: em Alexander Pope. Nesta Inglaterra, o exilado Voltaire podia sentir-se como em casa. Contudo, a Inglaterra tornou-se-lhe a grande revelação da sua vida, porque as formas classicistas esconderam outro conteúdo: o da crítica do espírito burguês contra os resíduos barrocos. Os ingleses adotaram as formas francesas porque a tradição literária fora interrompida pelo puritanismo. Vencedoras em 1688, as classes médias atenuaram os seus ideais calvinistas; começa um processo de secularização, de transformação da ascese e predicação religiosas em espírito mercantil e jornalismo, processo bem sucedido que levou a burguesia inglesa a uma prosperidade econômica sem precedentes. A Escócia, ninho do calvinismo ortodoxíssimo e, antes, um dos países mais pobres e atrasados da Europa, transformou-se entre 1750 e 1780 em região mais próspera e mais progressista das ilhas britânicas; ao mesmo tempo encheu-se a cidade de Edimburgo de edifícios públicos e particulares rigorosamente classicistas – cidade de colunas dóricas, de grecistas e latinistas ao lado de físicos, industriais e comerciantes. O classicismo é, para empregar a ter-

minologia de Veblen, expressão da "conspicuous consumption" da burguesia enriquecida imitando o gosto e estilo de viver da aristocracia afrancesada.

A literatura "augustéia" representa, como todo classicismo, um equilíbrio precário. É classicista e burguesa ao mesmo tempo, mantendo a sua razão de ser pela crítica incessante aos resíduos barrocos. A revolução de 1688, obra da aliança entre os aristocratas *whigs* e os *dissenters*, fora incompleta: os fundamentos do Estado, sociedade e Igreja continuavam meio feudais. Uma literatura de controvérsia continua a revolução. É uma literatura crítica e – muito ao gosto dos comerciantes puritanos – essencialmente didática. As qualidades mais apreciadas são *wit* e *judgement* – *wit* já não significa sutilidade metafórica e sim habilidade prática – e o ideal é *nature*, quer dizer, a vitória da "verdade" social, burguesa, sobre as "falsas" convenções da sociedade aristocrática.

Daniel Defoe[16] é um dos maiores *wits* do jornalismo inglês. Representa a sua época; e julga, nos seus romances picarescos e morais, a sociedade contemporânea. O ideal de "*nature*" não encontrou realização mais eficiente do que o romance em que um homem perdido na nature-

---

16 Daniel Defoe, 1659-1731.

*An Essay upon Projects* (1697)*; The Shortest Way with Dissenters* (1702); *A True Relation of the Apparition of one Mrs. Veal* (1705); *Life and Strange Surprizing Adventures of Robinson Crusoe* (1719/1720); *Memoirs of a Cavalier* (1720); *Life, Adventures and Piracies of the Famous Captain Singleton* (1720); *Journal of the Plague Year* (1722); *Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders* (1722); *The History and Remarkable Life of the truly Honourable Colonel Jacque* (1722); *A Tour through the Whole Island of Great Britain* (1721/1726); *Roxana* (1724); *The Compleat English Tradesman* (1725/1727); *Augusta Triumphans* (1728); *Memoirs of an English Officer, by Captain George Carleton* (1728).

Edição dos romances por G. A. Aitken, 16 vols., London, 1895/1911.

Edição dos romances e outros escritos seletos pela Shakespeare Head Press, 14 vols., Oxford, 1927/1928.

W. P. Trent: *Defoe and How to Know Him.* Indianapolis, 1916.

H. Werich: *Defoe's Robinson. Geschichte eines Weltbuches.* Zuerich, 1924.

P. Dottin: *Daniel Defoe et ses romans.* 3 vols. Paris, 1924.

A. W. Secord: *Studies in the Narrative Method of Defoe.* Chicago, 1924.

R. G. Stamm: *Der aufgeklärte Puritanismus Daniel Defoe's.* Zuerich, 1936.

J. R. Sutherland: *Defoe.* London, 1937.

Fr. Watson: *Daniel Defoe.* London, 1952.

I. Watt: *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding.* London, 1957.

M. E. Novak: *Economics and the Fiction of Daniel Defoe.* Oxford, 1962.

za selvagem de uma ilha deserta e forçado a recriar, como autodidata, a civilização, lança os fundamentos de uma nova comunidade humana: o *Robinson Crusoe*. Todas as tendências de Defoe eram determinadas pela sua origem social: pertencia à classe média puritana. O sucesso escasso das suas empresas de comerciante de meias e fabricante de tijolos explica-se pela pouca habilidade comercial de um escritor nato; e, tal como tantas outras existências fracassadas depois, Defoe dedicou-se, finalmente, à profissão dos não-profissionais, ao jornalismo. Encontra a sua vocação.

Defoe é um dos maiores jornalistas de todos os tempos. Com isso alude-se menos à sua atividade de jornalista político a serviço dos *whigs* – escreveu alguns panfletos esplêndidos – do que aos seus trabalhos de repórter: o *Journal of the Plague Year*, sobre a grande peste em Londres; o guia *A Tour through the Whole Island of Great Britain*; e sobretudo a estupenda reportagem ocultista *A True Relation of the Apparition of one Mrs. Veal*, na qual a aparição de um espectro é descrita de maneira tão convincente que o leitor acaba acreditando. Nestas obras jornalísticas, Defoe criou o seu método narrativo: narração lenta, comunicando fatos e só fatos, passo por passo, sem arte de construção do conjunto, mas com coerência lógica dos pormenores. Método de um realista que quer fazer acreditar, mas que também, ele mesmo, acredita. Segundo toda a probabilidade, Defoe acreditava até em espectros, assim como a classe média inglesa revelou sempre simpatias pelo espiritismo – e por que não acreditar se existem fatos, confirmados por testemunhas fidedignas? Defoe é uma encarnação do empirismo inglês. "Matter-of-fact" é o seu ideal literário, e o seu desejo foi que as invenções da sua imaginação, publicadas para ganhar dinheiro, fossem consideradas como reportagens de fatos verdadeiros. Defoe conseguiu tão bem realizar o seu intuito que nem sempre é fácil distinguir entre as suas invenções de romancista e os materiais autênticos dos quais se serviu. Os *Memoirs of Captain Carleton* pertencem a esta categoria de narrações meio históricas. Mas as *Adventures of Captain Singleton*, *Moll Flanders* e *Roxana* já são romances realistas, narrados com tanta capacidade de produzir a ilusão da verossimilhança, que os destinos dos heróis e heroínas nos ficam na memória – a nós, leitores modernos – como destinos vistos e vividos. Isso é tanto mais digno de nota, lembrando-se que os romances se passam em ambientes hoje inteiramente desaparecidos, no mundo pitoresco dos aventureiros e prostitutas

do começo do século XVIII. O caminho de vida de Moll Flanders, heroína da obra-prima de Defoe, começa na prisão de Newgate, passa pelo acampamento de ciganos, casas de prostituição, vários casamentos, crimes, deportações, para terminar com uma conversão contrita. O esquema, em *Moll Flanders* e em outros romances de Defoe, é o do romance picaresco espanhol, que lhe serviu de modelo. Tampouco falta o fatalismo estóico, modificado, porém, no sentido da predestinação calvinista: a pecadora Moll Flanders é vítima das desgraças que a Providência lhe enviou para guiá-la à conversão final. Essa modificação revela que o romance picaresco forneceu a Defoe apenas um esquema literário; o objetivo é diferente. Defoe não pretende dar um *exemplum vitae humanae*, mas uma advertência prática de como se deve agir ou não, na vida, para conseguir sucesso sem infringir as leis da religião e da moral. Em forma picaresca, dá-nos tratadinhos puritanos, mas já daquele puritanismo que sabe fazer bons negócios. Defoe é tratadista moralista; e também é tratadista economista. O *Essay upon Projects* ainda lembra os "arbitristas" dos quais Cervantes zombou no *Coloquio de los perros*, inventores de projetos engenhosos e meio absurdos. O *Compleat English Tradesman* é título que dispensa explicação: é um manual de contabilidade, correspondência comercial, arte de comprar barato e vender caro. A intenção íntima é a do gênero "como tornar-se milionário". O *Robinson Crusoe* também é um "livro de conseguir sucesso", isto é, de como estabelecer uma sucursal numa ilha deserta. O "deserto" não é apenas geográfico, mas também histórico: Defoe faz o experimento de abstrair das dificuldades e obstáculos que a sociedade meio feudal ainda opunha às intenções comerciais da sua classe; faz *tabula rasa* de todas as convenções, colocando Robinson na própria *nature*. E a história do mundo começa de novo. *Robinson Crusoe* é o mais picaresco dos romances "picarescos" de Defoe. Os heróis dos seus outros romances são pícaros que têm de construir as suas vidas; Robinson é o pícaro que tem de construir uma sociedade. A obra pode ser interpretada como manual do escoteiro na solidão selvagem – por isso tornou-se leitura infantil – mas também como história da sociedade burguesa que é uma sociedade de indivíduos isolados, lutando cada um por sua ventura. Defoe revela fortes sentimentos religiosos: o fim da vida, de uma vida de comerciante em uma sucursal nas colônias, é a glorificação de Deus; Robinson ensina ao selvagem Friday a religião, ao lado de conhecimentos que são úteis ao próprio Robin-

son. Mas a pedagogia de Robinson é antes racionalista. É uma espécie de autodidática, muito conforme à *nature*, situando-se no meio-caminho entre Comenius e Rousseau. O Andrenio, de Gracián, no *Criticon*, aprende assim, e para fins semelhantes: Gracián ensina o maquiavelismo individualista do homem neobarroco; Defoe ensina o maquiavelismo meio comercial, meio religioso da burguesia inglesa. Bastiat, o teórico do liberalismo econômico, era leitor assíduo do *Robinson Crusoe*: e a educação de Friday antecipa certos aspectos do imperialismo colonial.

Defoe é o autor da única utopia que já se realizou. No projeto fantástico de uma cidade modelar, em *Augusta Triumphans*, Defoe confessa-se mesmo utopista. Foi a parte de poeta no grande jornalista; e Defoe era poeta. As suas intenções moralizantes modificaram-lhe o realismo fiel de repórter, e o seu espírito poético transformou essas modificações em visões algo grandiosas. Daquelas intenções moralizantes nasceu o aspecto histórico-sociológico de *Robinson Crusoe*, como bíblia da burguesia. Aquele realismo, capaz de imortalizar, em *Moll Flanders*, a Londres pitoresca de 1700, criou os pormenores tão verossímeis de *Robinson Crusoe*, encanto permanente do maior livro infantil da literatura universal. E aquele espírito poético revelou-se na angústia quase religiosa, inglesamente reservada, do homem perdido nos desertos infinitos do oceano, existência sem horizontes definidos – não um *exemplum vitae humanae*, mas uma visão da condição humana.

Na história da literatura inglesa, Defoe é como um Robinson Crusoé. Será difícil apontar-lhe precursores; e não tem, no sentido estrito, sucessores. O jornalismo inglês não seguiu os caminhos de Defoe, e sim os de Addison e Steele, e a evolução da técnica novelística preferiu outro gênero: o romance sentimental. A situação histórica de Defoe é de ordem ideológica: ele contribuiu para secularizar o espírito puritano dos *dissenters*, transformando-o em espírito burguês. Neste sentido, Defoe é companheiro de Steele, que criou, do espírito trágico do teatro barroco da Restauração, o drama sentimental, fonte imediata do romance sentimental de Samuel Richardson. Este, porém, já não pertence à geração de Defoe, nem cronológica nem literariamente; da sua obra está ausente o espírito de controvérsia, de polêmica política e religiosa, característica de Addison, Steele, Defoe, Swift, Pope. Richardson, companheiro de geração de Pope, situa-se entre os pre-

cursores do pré-romantismo. A época de Defoe, cheia de controvérsias, não é a da "paz augustéia", da longa época de paz depois do Tratado de Utrecht, que se exprime em formas de classicismo mais equilibrado[17]. A revolução incompleta de 1688 deixou os espíritos perplexos e as frentes perturbadas: um deísta e *free-thinker* como Bolingbroke é o chefe do partido conservador, e os *whigs* aliam-se aos devotos *dissenters* da burguesia de Londres. O espírito prático dos ingleses, inclinando-se sempre para os "compromissos" da "via media", procurou e achou soluções de equilíbrio, dos quais a *Analogy of Religion*, do bispo Butler[18], foi a definitiva: em estilo de clareza clássica, algo seco, com acessos de sublimidade poética, quase pré-romântica, quando se trata da maravilhosa harmonia do Universo, o bispo refuta os deístas e restabelece a fé no Deus dos cristãos; o seu método de demonstração, porém, é realista e empirista, adotando os processos lógicos dos adversários, de modo que o Deus de Butler não se distingue muito, afinal, do Deus dos deístas sinceros; não é, decerto, o deus de Tindal e Toland, mas o de Locke e Newton. Poucos livros exerceram influência tão profunda sobre o espírito inglês como a *Analogy of Religion*, manual de um cristianismo razoável. Desde então, a sátira, a crítica, já não eram as armas dos "libertadores", e sim as dos reacionários em retirada, que defenderam o humanismo ortodoxo das Universidades, o pessimismo barroco e o amoralismo herdado da Restauração. Resume-se nisso o programa dos três grandes satíricos: Arbuthnot, Swift, Gay.

Arbuthnot[19], médico da rainha Ana, partidário apaixonado dos *tories*, escritor diletante, imortalizou-se por essa coisa raríssima: a criação de um tipo que vive para sempre, como Don Juan, Don Quixote e Fausto: num dos seus panfletos políticos aparece a figura de John Bull, encarna-

---

17 O. Elton: *The Augustan Age.* Edinburg, 1899.
G. Saintsbury: *The Peace of the Augustan Ages.* London, 1916.

18 Joseph Butler, 1692-1752.
*The Analogy of Religion, Natural and Revealed, to the Constitution and Course of Nature* (1736), etc.
Edição das obras completas por J. H. Bernard, 2 vols., London, 1900.
E. C. Mossner: *Bishop Butler and the Age of Reason.* New York, 1936.

19 John Arbuthnot, 1667-1735.
*Memoirs of Martin Scriblerus* (publ. 1741); *The History of John Bull* (1712).
Edição (com biografia) por G. A. Aitken, Oxford, 1892.

ção do bom-senso inglês. Arbuthnot antecipa algo de Chesterton, e, assim como nele, o “bom-senso” de Arbuthnot é instinto reacionário. O mesmo bom-senso inspirou-lhe a sátira *Memoirs of Martin Scriblerus*, mais famosa do que lida. Scriblerus é outro tipo imortal: o escritor ou jornalista plebeu, de conhecimentos mais multiformes do que profundos de inquietação íntima e ação demagógica. Em suma, Scriblerus é um tipo antipático de intelectual, tal como Maurras o esboçaria. Contra o progressismo superficial desse novo tipo de escritor, Arbuthnot defende o espírito de elite dos humanistas do velho estilo, e com tanto espírito que traços do seu gênio de diletante se encontram em toda parte, nos escritos dos seus amigos Swift, Gay e Pope, e, uma geração mais tarde, em Johnson.

O traço comum em Swift, Gay, Pope, é a mordacidade satírica, um espírito veementemente agressivo. Pope esmaga, como Arbuthnot, os literatos e intelectuais; Gay ataca os fundamentos morais da sociedade; em Swift, enfim, a sátira dirige-se contra a própria humanidade, negando-lhe todos os valores, desejando o fim deste mundo miserável. Jonathan Swift[20] – clérigo humanista, fiel-infiel à Igreja da qual era sacerdote – é um dos

---

20 Jonathan Swift, 1687-1745.
*The Battle of the Books* (1704); *The Tale of a Tub* (1704); *An Argument to Prove that the Abolishing of Christianity in England May, As Things Now Stand, Be Attended with Some Inconveniences* (1708); *Journal to Stella* (1710/1713); *A Proposal for the Universal Use of Irish Manufactures* (1720); *The Drapier's Letters* (1724); *Travels Into Several Remote Nations of the World, by Lemuel Gulliver* (1726); *A Short View of the State of Ireland* (1727); *Modest Proposal for Preventing the Children of Poor People in Ireland from Being a Burden to their Parents or Country, and for Making Them Beneficial to the Public* (1729); *Cadenus and Vanessa* (1730); *On the Dead of Dr. Swift* (1731); *A Complete Collection of Genteel and Ingenious Conversation, According to the Most Polite Mode and Method* (1738).
Edição das obras em prosa por T. Scott, 12 vols., London, 1897/1908.
W. A. Eddy: *Gulliver's Travels, a Critical Study.* Princeton, 1923.
C. Van Doren: *Swift.* London, 1930.
W. D. Taylor: *Jonathan Swift.* London, 1933.
M. M. Rossi e J. M. Hone: *Swift, or the Egoist.* London, 1934.
R. Quintana: *The Mind and Art of Jonathan Swift.* New York, 1936 (2.ª ed., 1953).
A. E. Case: *Four Essays on Gulliver's Travels.* Princeton, 1945.
J. M. Bullitt: *Jonathan Swift and Anatomy of Satire.* Cambridge, Mass., 1953.

maiores satíricos da literatura universal, talvez o maior de todos. *Gulliver's Travels* é o livro mais cruel que existe. As atividades febris e inúteis dos anões de Lilliput ridicularizam a vida parlamentar na Inglaterra do século XVIII e em todos os países e épocas de política constitucional e profissional. Esboçando esse panorama político, Swift lembrou-se dos seus tempos de panfletário a serviço do partido conservador, dos *tories*; é uma sátira mordaz contra os *whigs*. Mas logo depois, Swift descreve o regime patriarcal no reino dos gigantes de Brobdingnag; e este não é nada melhor. Ao contrário, o tamanho dos gigantes torna grotescamente enormes todos os pormenores, isto é, as infâmias das "classes conservadoras". Tampouco são melhores os intelectuais que, no país de Laputa, vegetam como imbecis completos. Na última parte, o elogio dos Houyhnhms, isto é, dos cavalos, mais nobres e mais inteligentes que os homens, é a condenação absoluta do gênero humano *in totum*. Enfim, o episódio dos Struldbrugs, que devem ao progresso científico a imortalidade da vida, não escapando, porém às doenças, fraquezas e senilidade da extrema velhice, e que não conseguem morrer, já condena a própria vida. As inúmeras digressões espirituosas e mordazes – a descrição dos horrores da guerra como se fossem as coisas mais naturais do mundo, o escárnio dos dogmas e ritos cristãos, incrível na boca de um alto dignitário da Igreja – revelam em Swift o representante mais radical do racionalismo da Ilustração; nem sequer Voltaire ousou tanto. Os ingleses jamais gostaram de um radicalismo assim. Para desinfetar o livro venenoso, alegaram que a sátira, referindo-se a fatos e pessoas do século XVIII, já perdera a atualidade. E, de fato, várias alusões são hoje tão pouco compreensíveis quanto as do único satírico comparável, as de Dante. Sendo assim, dizia-se, seria preferível tirar do livro toda a sátira, deixando subsistir apenas a narração de uma viagem fantástica, à maneira de Cyrano de Bergerac; e *Gulliver's Travels* transformou-se em leitura infantil, divulgadíssima. De-

---

W. B. Ewald: *The Masks of Jonathan Swift.* Oxford, 1953.
J. M. Murry: *Jonathan Swift. A Critical Biography.* London, 1954.
K. Williams: *Jonathan Swift and the Age of Compromisse.* London, 1959.
B. Vickers: *The World of Jonathan Swift.* Oxford, 1963.
H. Davis: *Jonathan Swift. Essays on his Satire.* New York, 1964.
J. C. Gilbert: *Jonathan Swift, Romantic and Cynic Moralist.* Austin, Tex., 1966.

sinfetado o livro, restava explicar o profundo pessimismo do autor, e para isso serviu a biografia: o casamento clandestino e infeliz com Esther Johnson, à qual foi dedicado o *Journal to Stella*; as graves decepções do antigo secretário de William Temple na carreira política, de modo que o *tory* Swift perdeu, durante o meio século de governo dos *whigs*, todas as esperanças, nunca conseguindo o bispado ardentemente ambicionado, terminando a vida no exílio de Dublin como decano, em ostracismo político e literário; depois, as relações infelizes com Esther Vanhomrigh, a "Vanessa" dos seus poemas, que morreu alquebrada pela atitude impiedosa do amante; enfim, a doença mental, a morte em desespero, e o epitáfio, escolhido por ele mesmo: "... ubi saeva indignatio ulterius cor lacerare nequit". Basta isso. Swift vive na história da literatura inglesa como encarnação do ressentimento, como o mais cínico dos misantropos.

A crítica moderna prefere salientar a nobreza moral em Swift: a sua indignação feroz contra a injustiça e a opressão. A campanha contra o regime funesto dos ingleses na Irlanda constitui a glória da sua vida fracassada. Não existe panfleto político mais eficiente do que as *Drapier's Letters*, exceto o panfleto do mesmo Swift sobre *Irish Manufactures*, no qual propõe queimar todas as mercadorias de importação inglesa menos o carvão; e o *Modest Proposal*, propondo o estabelecimento de um matadouro de crianças irlandesas para aliviar a situação econômica dos pais e abastecer de carne delicada os ingleses. O estilo dessas sátiras é eficientíssimo, pelo tom seco e equilibrado das afirmações mais extravagantes, pela dissimulação cuidadosa da emoção veemente, pela expressão sonora e bem fraseada de idéias morais – sejam antecipações do socialismo, sejam lugares-comuns clássicos. É a prosa mais clássica da língua inglesa. Swift fora aluno do Trinity College e secretário de William Temple; na *Battle of the Books* defendera os *anciens* contra os *modernes*. Era humanista. Aqueles lugares-comuns morais, porém, não são "antigos". Grande sátira não é possível sem rigorosos critérios morais; o satírico é satírico porque os seus critérios morais são mais rigorosos do que os do seu ambiente. O critério de Swift é o do cristianismo primitivo, quando ainda incompatível com as instituições profanas, quando os cristãos se recusaram a adorar a imagem do imperador e a prestar o serviço militar. Swift só é comparável a Tertuliano; e a crítica moderna já não duvida do seu cristianismo. *The Tale of*

*a Tub* é uma sátira incrível contra a história eclesiástica: Swift zomba de Peter que escondeu dos irmãos o testamento do pai e baseava a fé no uso de vestidos ricamente ornamentados; de Martin que tirou apenas alguns ornamentos e acreditava tudo resolvido; e de Jack que, tirando todos os ornamentos, rasgou o próprio terno e vestiu-se de farrapos – Swift zomba do catolicismo, do luteranismo e do puritanismo. A Igreja Anglicana, a da *via media*, é poupada. Isso não quer dizer que Swift se tivesse identificado com a igreja oficial, da qual era dignitário e pretendeu ser bispo; no panfleto contra os deístas, sobre *Abolishing of Christianity*, defende a religião de maneira muito estranha, salientando-lhe a capacidade de fornecer pretextos e subterfúgios para consagrar as atividades mais profanas e até infames. Como religião autêntica, Swift só admite o cristianismo hostil ao mundo, o pessimismo cristão. Essa atitude é bem a de um satírico – todos os grandes satíricos são pessimistas – mas não a de um revolucionário; revolução e pessimismo são incompatíveis. Aí está a contradição em Swift: entre o rigorismo cristão do seu critério moral positivo, e o racionalismo subversivo da sua crítica negativa. As contradições de Swift podem ser explicadas, em primeira análise, pela sua psicologia mórbida, de homem impotente, fracassando nos amores, cheio de raiva contra a "sujeira fisiológica" que a natureza lhe negara e que é a fonte da continuidade da espécie. Desse modo, Swift pretendeu purificar a humanidade, desejando, ao mesmo tempo, o fim radical do gênero humano. Para a sátira, Swift usou, por assim dizer, os instrumentos científicos recém-descobertos do seu tempo: o telescópio e o microscópio, nos quais as criaturas observadas parecem anãos ou gigantes. Mas a mentalidade de Swift é menos "moderna". Suas poesias revelam-lhe a incapacidade de modelar a frase poética como Pope; e os seus períodos não se parecem com os períodos ciceronianos de Johnson. Pela condição social de "secretário" e clérigo, Swift é "arcaico", pertencendo à época anterior a Addison e Steele, até anterior a Dryden. A famosa clareza da sua prosa, nos panfletos, não tem nada com a *clarté* dos clássicos franceses; não serve para esclarecer o assunto, mas para, pelo contraste entre assunto e estilo, sugerir o horror. O pessimismo cristão de Swift é o do homem barroco. Mas o instrumento de agressão é o racionalismo; o resultado é a dissimulação, a "pseudomorfose" do estilo clássico, das frases sonoras e bem construídas. A ambigüidade é a dos poetas "metafísicos", embora às

avessas: o riso veemente e como reflexivo de Swift é a imposição de uma inteligência lucidíssima a uma grande alma, nobre e ferida.

Ao lado de Swift, seu amigo John Gay[21] parece poeta menor e satirista manso da sociedade do Rococó inglês e das suas modas; na verdade, é ele que tira, com a inocência de uma criança amoral, as últimas conclusões do pensamento swifitiano. A sua poesia é realmente "menor": são "vers de société" meio anacreônticos – mas esse poeta da sociedade saberá ferir mortalmente. Gay é dos primeiros boêmios da literatura inglesa; o seu ambiente é Londres, a primeira grande cidade européia, cheia de um proletariado de ladrões, mendigos e prostitutas, o lixo daquela sociedade aristocrática do Rococó, os destroços miseráveis do êxodo dos campos, dos quais os lordes e os burgueses enriquecidos se apoderaram. *Trivia* é o primeiro poema da grande cidade na literatura européia. Gay já sabe fazer *debunking*: desmascarar as fachadas brilhantes, revelar os fundamentos podres. As suas poesias pastoris, "Rural Sports" e "Shepherd's Week", paródias humorísticas da falsidade bucólica, denunciam diretamente a miséria da crise agrária. Enfim, aconselhado por Swift, Gay escreveu um "Newgate pastoral", a égloga dos criminosos profissionais de Londres; mas desta vez, o ataque é indireto, *et pour cause*. *The Beggar's Opera* dá-se ares de paródia da grande ópera italiana, que Haendel tinha importado para a Inglaterra; apresenta os ladrões e prostitutas dos *bas-fonds* de Londres como se fossem aristocratas heróicos e grandes damas, cheios de nobres sentimentos de honra. O amoralismo da peça é o mesmo da comédia da Restauração: o vício triunfa. A vítima da sátira é a nova burguesia que, assim como aqueles ladrões no palco, macaqueia os costumes da aristocracia. Desse modo, o

---

21 John Gay, 1685-1732.
*Rural Sports* (1713); *The Shepherd's Week* (1714); *Trivia, or the Art of Walking the Streets* (1716); *Fables* (1727, 1738); — *The Beggar's Opera* (1728); *Polly* (1729).
Edição da *Beggar's Opera* por F. W. Bateson, London, 1934.
L. Melville: *Life and Letters of John Gay.* London, 1921.
W. E. Schultz: *Gay's "Beggar's Opera".* New Haven, 1923.
W. H. Irving: *John Gay's London.* London, 1929.
W. Empson: *Some Versions of Pastoral.* London, 1935.
W. H. Irving: *John Gay, Favorite of the Wits.* Durham, 1940.
S. M. Armens: *John Gay, Social Critic.* New York, 1955.

sentido da sátira é reacionário e revolucionário ao mesmo tempo: os ladrões modernos, pretende Gay dizer, parecem-se mais com os aristocratas de outrora do que os "nobres" de hoje. Como sempre, nos começos de transições sociais, o plebeu alia-se à classe vencida contra os vencedores. Passada a crise social, a *Beggar's Opera* deixou apenas a impressão de um quadro Rococó encantador, valorizado pelo humorismo dos pormenores policiais. As versões modernas que, no século XX, renovaram o sucesso da velha peça, revelaram-lhe o sentido mais geral e permanente: a inversão de todos os conceitos morais acompanha sempre as grandes crises sociais. A sátira amoralista da *Beggar's Opera* é a última conclusão da sátira moralista de Swift.

Existência e obra de Swift desmentem a identificação habitual do racionalismo com o espírito burguês ou até revolucionário; o racionalismo presta os mesmos serviços ao pessimismo barroco de Swift e ao otimismo plebeu de Gay. A síntese seria um otimismo aristocrático, que toma a sério a fachada da nova sociedade inglesa, que se dá ares de aristocratismo, embora sendo fundamentalmente burguês. Essa mentalidade é, até nos pormenores, a da "pseudomorfose" que criou o classicismo francês. A prosa classicista de Swift é expressão semelhante, mas de profunda seriedade; Swift não é jamais esteticista. Quando, porém, a consciência moral cede o lugar à consciência meramente artística, nasce uma literatura de "ficção", não no sentido do gênero "ficção", mas no sentido de apresentar, intencionalmente, apenas jogos da imaginação. O fenômeno é algo comparável ao da literatura hedonista da Contra-Reforma italiana. Os "vers de société" de Gay pertencem a esse gênero de poesia, antecipado pelos oportunistas Waller e Cowley; e não foi por mero acaso que Cowley foi considerado, durante o século XVIII, como um dos maiores poetas de língua inglesa. Prior[22] seria o representante principal, ao lado de Gay, da Arcádia inglesa. Assim como Gay, Prior fez tentativas de poesia popular; *Henry and Emma* é uma

---

22 Matthew Prior, 1664-1721.
*Poems on Several Occasions* (1709-1718).
F. Bickley: *Life of Matthew Prior.* London, 1914.
L. G. W. Legg: *Matthew Prior, a Study of his Public Career and Correspondence.* London, 1921.

versão famosa, mas mal sucedida, da balada popular *The Nut-brown Maid* – em todo o caso, antecipação longínqua do popularismo pré-romântico. Em poemas didáticos como *Alma, or the Progress of the Mind*, Prior aproxima-se do pessimismo de Swift. Mas não chega ao amoralismo plebeu de Gay. O máximo da sua expressão é ligeira sensualidade, herança do libertinismo da Restauração. Prior é um La Fontaine menor, e quase goza, na Inglaterra, da popularidade permanente do poeta francês na França: essa popularidade sobreviveu às mudanças do gosto literário, e não vale discutir o poeta menor. A discussão começa quando se trata, dentro do mesmo estilo, de um poeta maior; e Pope corresponde a essa definição.

Por isso, Alexander Pope[23] gozou durante o século XVIII de uma fama imensa e internacional; depois, negaram-lhe a própria qualidade de poeta. Pope teria sido apenas artista frio; Wordsworth e Keats odiavam-no, e todos os vitorianos lhe desprezaram a poesia satírica, porque carecendo da famosa "high seriousness" de Matthew Arnold. Mas por volta de 1920, houve um "Pope Revival": Edith Sitwell celebrou a qualidade incomparável do seu verso. A crítica já não achou paradoxais os elogios

---

23 Alexander Pope, 1688-1744.
*Essay on Criticism* (1711); *The Rape of the Lock* (1712); *Windsor Forest* (1713); *The Iliad* (1715/1720); *Elegy to the Memory of an Unfortunate Lady* (1717), *Odyssey* (1725/1726); *Dunciad* (1728/1742); *Moral Essays* (1731/1735); *Essay on Man* (1732/1734); *Imitations of Horace* (1733/1793).
Edição por W. Elwin e W. J. Courthope, 10 vols., London, 1871/1889.
J. Dennis: *The Age of Pope.* London, 1894.
Ed. Sitwell: *Alexander Pope.* London, 1930.
E. Andra: *L'influence française dans l'ouvre de Pope.* Paris, 1931.
R. K. Root: *The Poetical Career of Alexander Pope.* Princeton. 1938.
G. Tillotson: *On the Poetry of Pope.* Oxford, 1938.
W. Sypher: "Arabesque in Verse". (In: *Kenyon Review,* VII/3, 1945.)
B. Dobrée: *Alexander Pope.* London, 1951.
G. Wilson Knight: *Laureate of Peace. On the Genius of Alexander Pope.* London, 1954.
R. W. Rogers: *The Major Satires of Alexander Pope.* Urbana, 1955.
A. L. Williams: *Pope's "Dunciad". A Study of his Meaning.* London, 1955.
R. P. Parkin: *The Poetic Workmanship of Alexander Pope.* London, 1956.
H. Erskine-Hill: *The Social Milieu of Alexander Pope.* New Haven, 1976.

que Byron dedicara a Pope, "o mais impecável dos poetas ingleses", e à sua poesia, "o único templo grego em língua inglesa". A moda de 1920 passou. Fala-se hoje de Pope com entusiasmo menor. Mas admite-se que foi artista extraordinário; só artista, mas revelando, às vezes, emoções poéticas. Ao *Windsor Forest* não se pode negar o sentimento fresco da natureza inglesa. Pope é capaz de melancolia comovida, como na *Elegy to the Memory of an Unfortunate Lady*. A epopéia herói-cômica *The Rape of the Lock* – "Puffs, powders, patches, Bibles, billet-doux..." – quadro encantador da vida ociosa dos aristocratas ingleses do Rococó, parecia de "uma insignificância perfeita" a Hazlitt, ao passo que De Quincey salientou, com razão, o parentesco desse mundo feérico com o reino das fadas de Shakespeare. Hoje, parece-nos outra vez "monumento de uma época construído de 'vers de société'". O elogio de Byron compreende-se melhor, prestando-se atenção aos últimos versos da famosa norma de estilo poético de Pope:

> "True ease in writing comes from art, not chance,
> As those move easiest who have learn'd to dance."

Nietzsche, o grande admirador da Dança, teria gostado dessa definição da poesia, talvez comparando Pope a Mozart, ou mesmo a Racine. Pois, assim como o francês, Pope sabe transformar em ligeireza divina tudo o que é pesado, até a regularidade do seu metro, o "heroic couplet", versos aforísticos de trivialidade evidente, rimados sem "enjambement", de concisão epigramática e construção perfeita. Os limites dessa arte revelam-se na tradução de Homero, digna de Dryden como obra de uma grande inteligência artística, mas feita pelo espírito mais anti-homérico de todos os tempos. Pope não é clássico, é apenas classicista, o mais impecável dos classicistas. Pelo rigor da doutrina e pela arte de rimar, no *Essay on Criticism* supera o próprio Boileau. Pela trivialidade conformista do pensamento, o *Essay on Man* bate os classicistas franceses mais fastidiosos. Este *Essay on Man* forneceu, porém, à língua inglesa um enorme tesouro de citações e locuções proverbiais como a Bíblia e *Hudibras*; – é a expressão perfeita do *common sense*; e o século XVIII descobriu no *Essay on Man* até profundidades filosóficas.

> "All are but parts of one stupendous whole ...
> All Nature is but Art, unknown to thee;
> All Chance, Direction, which thou canst not see;
> All Discord, Harmony not understood;
> All partial Evil, universal Good ..."

– a harmonia preestabelecida de Leibniz, versificada; uma teodicéia do otimismo racionalista, culto do Universo tão belo e perfeito que já não precisa de intervenções divinas. Pope, católico por nascimento, aproximou-se bastante do deísmo do seu amigo Bolingbroke; e, como este, foi reacionário em política. O sentido imediato do famoso verso:

> "One truth is clear, Whatever Is, Is Right"

é filosófico, mas Pope tira uma conclusão dura:

> "Order is heaven's first law ...
> Some are, and must be, greater than the rest,
> More rich, more wise..."

A doutrina serviu tão bem à Constituição aristocrática ("more wise") da Inglaterra, como às aspirações da nova burguesia inglesa ("more rich"). O "templo grego" da poesia de Pope é o de um grande arquiteto, sem senso pela música das esferas. A sua poesia – a expressão mais perfeita do Rococó – é uma série de "variazioni senza tema"; daí a indispensabilidade do metro rigoroso, lei secreta de uma "arte de arabescos" em torno de uma sociedade de escravocratas. A sua alma poética tem a clareza diáfana de vidro; por dentro, há – no próprio poeta – os instintos de dominação, Pope, aleijado, doente, brigalhão, vaidoso, estava cheio de ressentimentos. A fantasia do *Rape of the Lock* é o seu sonho de beleza; na realidade só acreditava encontrar concorrentes imbecis e sem vergonha, uma horda de Martins Scriblerus, e contra eles lançou as suas brilhantes sátiras literárias. A *Dunciad* não tem a força moral das sátiras de Dryden, mas é mais venenosa. Esse classicista ortodoxíssimo era um revoltado insatisfeito, uma natureza subversiva. De Quincey já adivinhou nele os instintos de anarquista. Justamente na *Dunciad*, Pope eleva-se, uma vez só, à grandeza de uma visão poética:

> "Lo! Thy dread Empire, Chaos! is restor'd;
> Light dies before thy uncreating word:
> Thy hand, great Anarch! Lets the curtain fall;
> And Universal Darkness buries All."

Passagens como estas são raríssimas em Pope. Prevalece, em geral, o tom do cepticismo mundano, limitando-se à expressão inequívoca de verdades geralmente aceitas. A poesia "filosófica" de Pope parece trivial quando interpretada como metrificação de um sistema metafísico; é, porém, o cume de um classicismo autêntico quando interpretada como equilíbrio precário de um mundo poético, continuamente ameaçado pela realidade caótica. O próprio Pope foi uma alma caótica, mantida em equilíbrio pela clareza racional de uma grande inteligência, inteligência de aleijado que chega a dançar nos versos. Pope foi mais feliz do que Swift; não na vida, mas na poesia.

O acorde "classicismo – pessimismo – racionalismo", que se encontra assim apenas na literatura inglesa e, mesmo nela, só na primeira metade do século XVIII, produzido pela desarmonia entre a evolução progressista da sociedade inglesa e a situação incerta do escritor inglês, já sem patrão, aristocrático e ainda sem público certo. Samuel Johnson[24], o último (dir-se-ia póstumo) representante daquele classicismo reacionário, estava consciente da situação. Na biografia de um amigo malogrado, o poeta Richard Savage, exprimiu toda a amargura das suas próprias experiências dolorosas de escritor mercenário,

---

24 Samuel Johnson, 1709-1784.
*London. A Poem* (1738); *The Vanity of Human Wishes* (1749); *Irene* (1749); *The Rambler* (1750/1752); *The Idler* (1758/1760); *The History of Rasselas* (1759); *A Dictionary of the English Language* (1755); *Lives of the English Poets* (1779/1781). (*A vida de Richard Savage* é de 1744.)
Edição das obras completas, 16 vols., New York, 1903.
Edição das sátiras por T. S. Eliot, London, 1930.
Edição das poesias por D. Nichol Smith e E. L. Mac Adam, London, 1941.
T. Secombe: *The Age of Johnson.* London, 1899.
W. Raleigh: *Six Essays on Johnson.* London, 1910.
I. Bailey: *Dr. Johnson and His Circle.* London, 1913.
P. H. Houston: *Dr. Johnson, a Study in Eighteenth Century Humanism.* Cambridge, Mass., 1923.
H. Kingsmill: *Samuel Johnson.* London, 1933.

sofrendo fome, fazendo traduções miseravelmente pagas e trabalhos de *ghost writer* para os editores da Grub Street; enchendo-se, como correspondente parlamentar do *Gentleman's Magazine*, de indignação contra o falso liberalismo dos políticos; pontificando como boêmio sujo entre os amigos de condição igual, em Turk Head's Coffee-house. E este Johnson, *scholar* de erudição antiquada, moralista sonoro e trivial, estilista pomposo, chegou a impor a sua vontade ditatorial à literatura inglesa. Primeiro, dominou pela grosseria da conversa os amigos do seu clube – os Goldsmith, Garrick, Burke, Reynolds. Depois, pelo grande *Dictionary of the English Language*, chegou a tornar-se ditador da língua inglesa. Finalmente, impôs à posteridade a sua glória literária. Johnson é reacionário, na crítica e na sua própria literatura de imaginação. As sátiras – *London*, *A Poem*, *The Vanity of Human Wishes* – imitações de Juvenal, exprimem o mesmo pessimismo cristão de Swift mas sem a veemência dele, o mesmo protesto social de Gay mas sem coragem revolucionária. *The History of Rasselas* é um romance satírico, de moralismo trivial. *The Rambler* e *The Idler* são "semanários morais", quarenta anos depois de o gênero sair da moda. *Irene*, uma tentativa infeliz de tragédia clássica. Enfim, *The Lives of the English Poets*, obra-prima do classicismo míope, elogio desmesurado de Cowley e Pope, censuras absurdas contra Donne e Milton e biografias respeitosas de uma turma de poetas esquecidos, tudo isso numa prosa ciceroniana, complicada e sublime – um pesadelo dos colegiais ingleses aos quais se costuma dar a obra como presente de Natal. Johnson, apesar de tudo, chegou a ser um grande escritor – assistimos atualmente a uma verdadeira revalorização de Johnson. A sua sátira não tem a grandeza de um Dryden nem a graça de um Pope, mas algo da fúria de Swift – é hoje o próprio T. S. Eliot que lhe acha dignas de Juvenal as sátiras, pela precisão do verso, pela justeza do sentimento disciplinado. Nas poesias religiosas – Johnson foi homem de profunda religiosidade – treme uma angústia secreta, tanto mais comovente nesse boêmio vaidoso e desesperado; a elegia em homenagem ao

---

W. K. Wimsatt: *The Prose Style of Samuel Johnson.* New Haven, 1941.
H. Gregory: "Dr. Johnson's Poetry". (In: *The Shield of Achilles.* New York, 1944.)
J. W. Krutch: *Samuel Johnson.* New York, 1944.
J. H. Hagstrum: *Samuel Johnson's Literary Criticism.* Minneapolis, 1952.
W. J. Bate: *The Achievement of Samuel Johnson.* Oxford, 1955.

Dr. Levet e o "poema horaciano" são considerados, pelo crítico americano Gregory, como obras permanentes. Talvez Johnson tivesse sido grande poeta entre os "metaphysical poets" que o seu classicismo doutrinário desprezou. Johnson teve a coragem de estar contra o seu tempo, no estilo e na política, ele, o *tory*, conservador, partidário do rei e da Igreja. Às vezes, "contra o tempo" significa "mais avançado do que o tempo". Apesar de fazer restrições, contribuiu poderosamente para a reabilitação de Shakespeare. Johnson é crítico puramente intelectual, cheio de preconceitos extraliterários, mas às vezes de penetração surpreendente. Subjugou os criticados, fossem eles mortos ou vivos. Soube impor-se.

Hoje, impõe-se de novo. O século XIX, intimamente romântico, desprezou-o, porque Johnson, homem da cidade, da Grub Street, foi um anacronismo já na época da melancolia paisagística do pré-romantismo. T. S. Eliot e os seus discípulos ingleses e americanos classicistas, porque estão contra o tempo, apreciam-no de novo como uma espécie de "republicano histórico". Na poesia de Johnson há um equilíbrio seguro entre o grande gesto "romano" e a melancolia religiosa – equilíbrio mais seguro do que na sátira barroca de Swift e nos arabescos rococó de Pope. Johnson parecia reacionário, porque foi o único que continuou com autoridade a obra de Dryden – atitude de homem de letras autêntico.

O maior monumento da autoridade indestrutível de Johnson não é uma obra do próprio Johnson, mas a biografia dele, que o discípulo James Boswell[25] escreveu. Esse panorama literário, teatral e político, da Londres de 1760, com Johnson no centro, tem algo de um pequeno Universo, comparável ao *Diary* de Pepys, também pelas minúcias ridícu-

---

25 James Boswell, 1740-1795.
*Journal of a Tour to the Hebrides with Samuel Johnson* (1789); *The Life of Samuel Johnson* (1791).
Edição por A. Glover e A. Dobson, 3 vols., London, 1901.
*The Private Papers from Malahide Castle,* edit. por G. Scott e F. A. Pottle, 18 vols., Oxford, 1928/1934.
C. B. Tinker e F. A. Pottle: *A New Portrait of James Boswell.* Cambridge, Mass., 1927.
C. E. Vulliamy: *James Boswell.* London, 1932.
D. B. Wyndham Lewis: *The Hooded Hawk or The Case of Mr. Boswell.* London, 1946.
F. A. Pottle: *The Literary Career of James Boswell.* 2.ª ed. Oxford, 1966.

las que o discípulo fidelíssimo notou com respeito comovente. Entre os historiadores da literatura inglesa existe o hábito de zombar de Boswell, da sua lealdade quase imbecil a respeito do mestre que divinizou. O instinto da nação inglesa, porém, reconheceu na *Life of Samuel Johnson* a maior biografia da língua e talvez de todos os tempos. Estudos recentes e a descoberta da massa imensa de papéis inéditos de Boswell, diários de viagens, diários íntimos, etc., revelaram um Boswell diferente, um homem de grande talento literário, talvez superior ao biografado. Em todo o caso, o Johnson da biografia é superior ao Johnson da realidade. É, com os seus hábitos de mestre-escola e boêmio, pobre jornalista e ditador literário, oposicionista obstinado e angustiado religioso, gigante sujo, meio imbecil, meio penetrante, uma figura humana completa; uma grande criação. Magistral é também a descrição do ambiente, o clube dos Goldsmith, Garrick, Burke, Reynolds, em torno de Johnson, e o leitor admira-se apenas de que o crítico haja dominado toda essa gente superior, mais avançada em todos os sentidos. Em comparação com eles, Johnson é um reacionário, inimigo de Milton e admirador hesitante de Shakespeare em época de pleno pré-romantismo. Na verdade, Johnson impôs-se pela sua personalidade moral. É reacionário no sentido de que a sua existência boêmia se parece mais com a de Dryden do que com a de Wordsworth ou Byron. Com Johnson, o escritor profissional conquistou a independência a que Dryden aspirava. A carta, em que Johnson rejeita a proteção de Lord Chesterfield para o *Dictionary* – carta cheia de indignação e de orgulho justificado – é a "declaração de independência" da literatura. Johnson significa o fim de uma época e o começo de uma nova era.

O elemento reacionário em Johnson é a forma, o classicismo doutrinário, realizado nos poetas da época, todos parecidos pela monotonia do estilo. Nenhum deles tem a perfeição de Pope, nem sequer a graça de Prior e Gay. Foram famosíssimos na época, em parte graças à crítica benevolente de Johnson; e seus nomes perpetuam-se ainda na memória da nação, pelas apreciações de Hazlitt, pelas citações como epígrafes de capítulos nos romances de Walter Scott, por algumas amostras conhecidíssimas nas antologias. Em geral, constituem o setor mais esquecido

da história da poesia inglesa; e provavelmente nunca voltarão a ser lidos. Mas exprimem uma parcela da alma inglesa, e a leitura paciente revela grande diversidade de mentalidades e atitudes atrás da monotonia do *couplet* rimado. Matthew Green[26], o cantor do *spleen*, é um sectário que se tornou livre-pensador, epicureu à maneira do "Penseroso" de Milton, melancólico e divertido – um "metaphysical" atrasado. Akenside[27], rico em versos espirituosos e citáveis, é retórico demais para o nosso gosto; recentemente apreciam-se de novo os seus acessos de entusiasmo shaftesburiano. Shenstone[28], outrora famoso pelas pomposas odes pindáricas, foi um apreciável poeta elegíaco e teria sido, em outra época, um bom idilista. *The School-mistress* antecipa Goldsmith, e os versos comoventes *Written at an Inn at Henley*, que constam de todas as antologias, têm algo de Wordsworth. Shenstone, amante da poesia popular, já é quase um pré-romântico. E o mesmo se pode dizer de Richard Jago[29], pobre vigário em Warwickshire: os seus versos classicistas respiram a atmosfera da paisagem inglesa. Jago cansa pelas descrições minuciosas e moraliza muito, mas já conhece a melancolia das ruínas góticas. É o canto de cisne da velha Inglaterra patriarcal. Contudo, a poesia de um Shenstone e a de um Jago não se continua na poesia pré-romântica, da qual esses companheiros de geração de Johnson já são contemporâneos; continuar-se-á – e isso é destino digno da poesia "prosaica" do classicismo – na prosa

---

26 Matthew Green, 1696-1737.
*The Grotto* (1733); *The Spleen* (1737).
Edição por R. W. Wood, London, 1925.

27 Mark Akenside, 1721-1770.
*The Pleasures of Imagination* (1740).
Ch. T. Houpt: *Mark Akenside, a Biographical and Critical Study.* Philadelphia, 1945.

28 William Shenstone, 1714-1763.
*Poems upon Various Occasions* (1737); *The Schoolmistress* (1742); *Pastoral Ballad* (1755); *Works* (1764).
A. R. Humphreys: *William Shenstone.* London, 1937.

29 Richard Jago, 1715-1781.
*Edge-Hill or the Rural Prospect Delineated and Moralized* (1767).
C. H. Poole: *Warwickshire Poets.* London, 1914.

clássica dos conservadores Burke e Walter Scott, e na poesia satírica do "antijacobino" Canning.

Quer dizer, ao racionalismo da Ilustração corresponde uma poesia de estilo reacionário, e neste sentido Johnson não é um anacronismo: entendeu bem a significação revolucionária do pré-romantismo e pretende se opor a ele. É antes um precursor do conservantismo inglês de 1800; a Inglaterra, protegida pela sua situação insular, só então sentiu o perigo. No continente, havia anteriormente e haverá depois alguns classicistas reacionários assim, isolados como em ilhas no mar da excitação revolucionária. O francês Gilbert[30] foi uma dessas exceções; pobre boêmio, cristão devoto em meio dos *philosophes* da Encyclopédie, satirista epigramático, um malogrado Pope francês. Portugal, país política e literariamente atrasado, permanecerá uma ilha assim durante muito tempo; viverá até depois da Revolução de Julho o padre José Agostinho de Macedo[31], lembrando Johnson pela obstinação em fazer poesia classicista – os seus poemas didáticos são melhores do que a sua fama – e pelo desrespeito à poesia nacional antiga; e ainda pelas atitudes de boêmio meio vagabundo e de violento panfletista reacionário. O fato mais curioso é que esses católicos antivoltairianos admitem, em matéria literária, um só deus e modelo: Voltaire. Em Voltaire, a forma reacionária é menos significativa porém mais característica do que o conteúdo subversivo. A sátira subversiva de Swift e o classicismo doutrinário de Johnson, unidos pela poesia de Pope – eis Voltaire. O "desacordo equilibrado pela inteligência" dá a síntese do classicismo da Ilustração.

---

30 Nicolas-Joseph-Laurent Gilbert, 1751-1780.
*Ode sur le jugement dernier* (1773); *Le XVIIe siècle* (1775); *Ode imitée de plusieurs psaumes* (1780).
A. Laffay: *Le poète Gilbert, étude biographique et littéraire.* Paris, 1898.

31 José Agostinho de Macedo, 1761-1831.
*O Oriente* (1814); *Newton* (1815); *Os burros* (1827), etc., etc.
Cast. Branco Chaves: "José Agostinho de Macedo". (In: *Estudos Críticos.* Coimbra, 1932.)
Carl. Olavo: *A Vida Turbulenta do Padre José Agostinho de Macedo.* Lisboa, 1939.

Voltaire[32] cultivou todos os gêneros, e todos com sucesso, menos a grande epopéia, cujo tempo passara, e a comédia, para a qual o grande

---

32 François-Marie Arouet, dit Voltaire, 1694-1778. (Cf. "O rococó", nota 120.)
Epopéia: *Henriade* (1723/1728); epopéia herói-cômica: *La Pucelle d'Orleans* (1755/1771).
Poesia: *Epître à Uranie* (1722); *A Mlle. Lecouvreur* (1729); *A Mme. Du Châtelet* (1733); *Epître sur la philosophie de Newton* (1736); *Le Mondain* (1736); *Dicours en vers sur l'Homme* (1737); *Au roi de Prusse* (1740); *Poème de Fontenay* (1745); *La loi naturelle* (1756); *Poème sur le desastre de Lisbonne* (1756); *A Mlle. Clairon* (1765); *A Horace* (1772); Numerosas odes, epístolas, epigramas, etc.
Tragédias: *Oedipe* (1718); *Marianne* (1724); *Brutus* (1730); *Zaire* (1732), *Adélaide du Guesclin* (1734); *La mort de César* (1735); *Alzire* (1736); *Le Fanatisme ou Mahomet* (1741); *Mérope* (1743); *Sémiramis* (1748); *Oreste* (1749); *Rome sauvée* (1752); *L'Orphelin de la Chine* (1755); *Tancrède* (1760); *Octave et le jeune Pompée* (1767); *Les Guèbres* (1769); *Les lois de Minos* (1733); *Irène* (1778).
Comédias: *L'enfant prodigue* (1736); *La prude* (1740); *Nanine ou Le préjugé vaincu* (1749); *L'Écossaise* (1760).
Romances e contos: *Zadig* (1747); *Memnon* (1750); *Micromégas* (1752); *Candide ou l'Optimisme* (1759); *L'Ingénu* (1767); *L'homme aux quarante écus* (1768); *La princesse de Babylone* (1768).
Obras historiográficas: *Histoire de Charles XII* (1731); *Le siècle de Louis XIV* (1751); *Essai sur les moeurs et l'espirit des nations* (1756); *Histoire de la Russie sous Pierre le Grand* (1763).
Panfletos, crítica, etc.: *Essai sur la poésie épique* (1728); *Le temple du goût* (1733); *Remarques sur les "Pensées" de M. Pascal* (1734); *Lettres philosophiques ou lettres sur les Anglais* (1734); *Éléments de la philosophie de Newton* (1738); *Extrait des sentiments de Jean Meslier* (1762); *Traité sur la Tolérance* (1763); *Dictionnaire philosophique portatif* (1764); *Le dîner du comte de Boulainvilliers* (1767), etc., etc. *Correspondance* (mais de 10.000 cartas).
Edições das obras completas por P. C. de Beaumarchais (edição de Kehl), 70 vols., 1784/1787, e por L. Moland, 52 vols., Paris, 1877/1883.
Correspondência: primeira edição completa por Th. Besterman (60 vols. previstos), 1953 seg.
E. Deschanel: *Le théâtre de Voltaire*. Paris, 1886.
E. Champion: *Voltaire, études critiques*. Paris, 1892.
L. Crouslé: *La vie e les oeuvres de Voltaire*. Paris, 1899.
G. Lanson: *Voltaire.* Paris, 1906.
G. Brandes: *Voltaire*, 2 vols. Kjoebenhavn, 1916/1917.
J. M. Robertson: *Voltaire*. London, 1922.
A. Bellessort: *Essai sur Voltaire*. Paris, 1925.

zombador não revelou talento – faltava-lhe o amor cervantino para criar personagens cômicos. No resto, conseguiu iluminar todos os assuntos, até os mais rebeldes, pela sua inteligência extraordinária. A própria epopéia, a *Henriade*, perfeitamente ilegível hoje em virtude da mistura incoerente de símbolos cristãos e intenções deístas, é melhor do que a fama que deixou; surpreende a força de certas passagens, sobretudo das "patrióticas". Mas é de sublimidade falsa e monótona. Voltaire não era poeta autêntico, nem sequer poeta satírico: a epopéia heróico-burlesca *Pucelle d'Orléans* tem mais espírito do que graça e nada da força dos satiristas ingleses. Mas ele domina magistralmente os gêneros menores da poesia – o epigrama, os "vers de société", o poema didático. Em tudo o que disse há certo lirismo leve, um perfume como do tempo entre Watteau e Mozart, crepúsculo suave da época aristocrática. Até no pessimismo arrasador dos romances satíricos, em *Zadig*, *Micromégas*, e sobretudo em *Candide*, existe algo da ironia poética dos ingleses, se bem que atrás de um estilo muito diferente, estilo lúcido, que é a essência da sua literatura, sobrevivendo aos gêneros que ele cultivou e à sua ideologia de burguês abastado e céptico. Voltaire pode contradizer-se mil vezes; a unidade da sua obra imensa e multiforme é garantida pela permanência do estilo, personalíssimo sem profundidade, claro e irônico e seco. É a arte da inteligência pura, sem emoção íntima, algo oportunista e daí sem coerência ideológica nas atitudes literárias. Nada mais inexato do que a definição de Voltaire, proposta por Faguet: "... un chaos d'idées claires". Voltaire parece-se com Pope e todo o classicismo inglês, pela arte de construir simetrias perfeitas de materiais incoerentes, de idéias vagas que não se deu o trabalho de analisar a fundo. A obra de Voltaire é, por assim dizer, um cosmos de idéias obscuras. Aí a razão pela qual quase todas as suas obras sucumbiram ao tempo, tornando-se ilegíveis; mas a obra, como conjunto, permanece, constituindo o maior monumento literário do século XVIII.

---

N. L. Torrey: *Voltaire and the Enlightenment*. New York, 1931.
R. Naves: *Le goût de Voltaire*. Paris, 1938.
J. O. Wade: *Studies on Voltaire*. Princeton, 1947.
Th. Besterman: *Voltaire*. London, 1969.

"Whatever Is, Is Right." Voltaire vive pela sua enorme importância histórica, já passada, e que é preciso explicar estilística e sociologicamente. Os gêneros que Voltaire cultivou morreram; a ideologia que professou está abandonada; as idéias pelas quais se bateu, a tolerância religiosa, o bom senso filosófico, o pacifismo, tornaram-se lugares-comuns. O que permanece é a versão eficiente que deu a certas opiniões, suas ou alheias. Voltaire é em toda a literatura francesa a mina mais rica de epigramas, aforismas, chistes, ditos – é o maior daqueles *diseurs de bon-mots* que Pascal condenara. Escrevendo, não é capaz de suprimir um *bon-mot* que lhe ocorra, embora seja injusto; o estilo do qual é dono acaba dominando-o. Voltaire é um estilista. Adotou as convenções do classicismo razoável, porque lhe permitiram estilizar a Razão, tornar eficiente a expressão das idéias. Voltaire é um escritor intencional. A sua obra inteira serve às suas tendências. É o maior "instrumentalista" da literatura universal.

Assim como Pope, Voltaire mal pode ser apreciado como poeta depois de termos passado pelo subjetivismo romântico e pelo *l'art pour l'art* simbolista. A sua poesia é mero instrumento de um homem de ação. A sua obra de maior importância histórica – as *Lettres philosophiques* ou *Lettres sur les Anglais*, que abriram o horizonte fechado do classicismo francês, introduzindo na França as controvérsias religiosas e sociais dos ingleses – é uma obra de ação social; 30 anos mais tarde, o *Dictionnaire philosophique* continua da mesma maneira; e os inúmeros panfletos da velhice constituem a ação eficiente de um jornalista sem par. Séculos futuros compararão provavelmente Freud a Voltaire, o lutador pela tolerância sexual ao lutador pela tolerância religiosa; assim como muitas coisas que antes de Freud só era possível cochichar se dizem agora francamente, assim Voltaire abriu também a boca à humanidade. Sobretudo os romances e contos satíricos constituem verdadeiros breviários, menos do livre-pensamento do que do pensamento livre. Voltaire pode ter errado inúmeras vezes, pode ter tratado da maneira mais superficial ou frívola os assuntos mais sérios – a humanidade deve-lhe a liberdade de poder tratar esses assuntos como cada um entende, conforme a sua capacidade de raciocinar. Outros criaram a liberdade de procurar a verdade; Voltaire criou a liberdade de errar, talvez a mais preciosa de todas. O seu sorriso malicioso matou onde o dogmatismo matara. Justamente os muitos lugares-comuns bem estilizados de Voltaire

nos lembram a frase de Renan sobre aquele estúpido livre-pensador, personagem de Flaubert: "C'est M. Homais qui a raison. Sans M. Homais nous serions tous brulés vifs."

M. Homais era voltairiano. Mas Voltaire não é um M. Homais. Entre o personagem de Flaubert e o autor de *Candide* há precisamente a diferença que existe entre a imbecilidade e a inteligência. Depois, a diferença entre os estilos de viver de dois séculos: entre o estilo cinzento da época burguesa e os *délices* pitorescos do Rococó. Por isso, um é farmacêutico e o outro um grande artista. Voltaire, burguês de Paris em todos os seus hábitos de pensar, é aristocrata pelos instintos artísticos. Representa uma burguesia quase nobre, admitida nos salões porque é capaz de participar da "conspicuous consumption" do século e sabe fazê-lo com espírito e com graça. Voltaire não é um *nouveau-riche* moderno nem um *bourgeois-gentilhomme* barroco; é grande-burguês de uma estirpe muito especial, de uma época anterior àquela em que "grande-burguês" significa grande industrial ou grande capitalista. Parece-se um pouco, pelos negócios financeiros e pelas preferências literárias, aos Pirckheimer e Amerbach da Renascença alemã, comerciantes cultíssimos, e a sua corte literária em Ferney lembra, muito de longe, a corte dos Medici; apenas com a diferença de que Voltaire não revela simpatias pelo humanismo nem compreensão da Antiguidade. Voltaire é o Colbert da literatura. É, sociologicamente, um grande-burguês de estilo barroco; imita, com felicidade, o modo de andar da aristocracia. Por isso, o grande liberal cultiva um liberalismo da elite, desconfia das expressões plebéias na literatura e na política. Mas é independente. Fazendo negócios de banqueiro e especulador, Voltaire resolveu, para si pessoalmente, o problema que Dryden, Pope e Johnson não resolveram por completo. A essa situação privilegiada – trata-se de privilégios aristocráticos de um burguês – deve Voltaire a independência do seu pensamento e a liberdade de expressão. Pensar e falar assim e não derrubar, no entanto, a situação social que conseguira, só era possível dentro dessa sociedade meio aristocrática, meio burguesa, dentro da pseudomorfose do classicismo francês, prolongada durante todo o século XVIII; e esse estilo é a única tradição que Voltaire nunca atacou nem traiu.

Do espírito da Antiguidade está esse classicismo mais longe do que qualquer outro estilo. Com efeito, Voltaire não é humanista; participa

da mentalidade burguesa que considera mais útil saber inglês do que grego; desconfia do reacionarismo dos *scholars* universitários. Até nisso, Voltaire não é um Homais, um supersticioso das ciências positivas; o seu anti-humanismo também tem raízes barrocas. É discípulo dos jesuítas, pelos quais guardou sempre certa ternura, defendendo-os contra o rigorismo dos jansenistas; mas contra Pascal, o antijesuíta por excelência, Voltaire sentiu a mais viva aversão, ao passo que a atitude de um Mariana lhe inspirou simpatia. Existe uma filiação entre o autor do *Ingénu* e Baltasar Gracián. Com os jesuítas aprendeu Voltaire a apreciação puramente estilística dos antigos e o uso "instrumentalista" da literatura para fins tendenciosos, sobretudo no teatro.

Aos contemporâneos de Voltaire e a ele mesmo, o seu teatro parecia um cume da arte; hoje, as tragédias de Voltaire já não se representam, já não se lêem; mas um esquecimento tão completo não deixa de ser algo injusto. *Mérope* e *La Rome sauvée* são peças bem construídas; nem a *Zaire* nem a *Alzire* é possível negar a poesia dos efeitos cênicos; e Brandes chamou a atenção para *L'Orphelin de la Chine*, expressão suprema das simpatias do século XVIII pela China, país "razoável", sem superstições e cheio de generosidade filantrópica. Em geral, porém, o teatro de Voltaire merece a sua fama. Aborrece-nos o uso da mitologia grega e do metro de Racine para afirmar que

> "Nos prêtres ne sont pas ce qu'un vain peuple
> pense;
> Notre crédulité fit toute leur science."

O dramaturgo Voltaire é um jornalista tendencioso, servindo-se de uma extrema habilidade para acumular efeitos cênicos a fim de transformar o palco em tribuna e púlpito do liberalismo; teatro jesuítico às avessas. A lógica e a psicologia dramatúrgicas não o preocupam; o efeito é tudo. Daí as complicações "românticas" e melodramáticas, pelas quais pretendeu "melhorar" a tragédia raciniana, fazendo, na verdade, libretos de óperas sem música, sem verdadeira poesia. Ao efeito também servem as famosas "inovações" de Voltaire que acreditava ter aprendido no teatro inglês: os assuntos exóticos, os trajes e decorações historicamente exatos e mais alguns artifícios da *mise-en-scène*. Na verdade, a diversidade dos enredos e aqueles

efeitos têm outra fonte: o teatro jesuítico, que Voltaire conheceu nos seus tempos de colégio. Com os jesuítas também aprendeu o uso do teatro para fins moralizantes, se bem que a sua "moral" fosse diferente: já antecipa a *thèse* do drama burguês. O duplo anacronismo do teatro voltairiano reside na deformação racionalista dos assuntos históricos, e, por outro lado, na antecipação do teatro burguês do século XIX – Augier e Dumas Filho traduzirão a linguagem dramatúrgica de Voltaire para a prosa do *juste-milieu*. Voltaire, antecipando-se anacreonticamente ao seu tempo e ao seu próprio estilo, terminou a obra de Dryden: destruiu, agindo por dentro, a tragédia clássica, criando as convenções do teatro moderno; mas o anacronismo classicista da sua forma assegurou-lhe o fim ambicionado, o sucesso contemporâneo, embora não fosse sucesso permanente.

"Anacronismo" é a palavra-chave da obra de Voltaire. Mas esta palavra nem sempre significa uma censura. Grande literatura é sempre anacrônica. O anacronismo pode servir até à literatura historiográfica, porque não é possível compreender épocas remotas sem certas deformações da "verdade" dos documentos. Voltaire, como historiógrafo, documentou-se bem. Preconceitos veementes impediram-lhe a compreensão da Idade Média; mas sem preconceitos ele se teria perdido no relativismo, teria sido incapaz de aceitar a época de Luís XIV, teria sido incapaz da construção imponente do *Essai sur les moeurs et l'esprit des nations*, o primeiro esboço de uma verdadeira história universal da civilização. O anacronismo da historiografia de Voltaire não é casual. Na aparência obedece aos conselhos de Bolingbroke: pretende tirar da história lições para se livrar do peso das tradições históricas. No fundo, esse conceito moralizante e pragmatista da historiografia serve aos intuitos pessoais de Voltaire: negando a tradição, pretende fazer esquecer a sua origem burguesa. Só assim pode começar um novo mundo.

Na apreciação desse futuro, Voltaire justifica aquela frase: "... un chaos d'idées claires". Tem razão em todos os detalhes, e não tem razão no conjunto. O pessimismo de Voltaire, herança do Barroco, viu na história apenas "le tableau de crimes et des malheurs"; o otimismo de Leibniz e Pope ensinou-lhe que "le présent accouche de l'avenir". Pretendeu "écraser l'infâme", mas esse porta-voz maior do anticlericalismo francês não acreditava na possibilidade de extirpar o mal; e a última conclusão do seu

pessimismo é a expressão perfeita de um outro ideal francês, mais modesto: "... mais il faut cultiver son jardin". O "présent accouche" nos versos

> "Si l'homme est créé libre, il doit se gouverner;
> Si l'homme a des tyrans, il les doit détrôner."

não é mais do que versificação trivial dos exercícios de retórica *in tyrannos*, no colégio dos jesuítas. No mesmo colégio aprendeu Voltaire que "certes erreurs sont réservées aux philosophes, d'autres au peuple"; e o profeta das "semences d'une révolution qui arrivera immanquablement" ("Les jeunes gens sont bien heureux; ils verront de belles choses", diz Voltaire numa carta de 1764) tinha bastante "espírito de elite" para escrever dois anos depois "Il est à propos que le peuple soit guidé et non pas qu'il soit instruit". Os padres Tournemine e Porée teriam reconhecido, nesta frase, seu aluno. Voltaire é prudente, um "grande-burguês" prudente. Muito do que parece superficialidade é reserva intencional – mais um aspecto do seu instrumentalismo pelo qual ele é o antípoda de Pascal. Voltaire, discípulo indireto do maquiavelismo pragmatista de Gracián, é discípulo direto do empirismo de Locke. Os "espaces infinis" da ciência não o assustam, mas parecem-lhe símbolos do progresso infinito. Influenciou-o sobretudo o pragmatismo dos ingleses – a filosofia burguesa. Até os efeitos cênicos do seu teatro exprimem a vontade de agir com prudência e eficiência. Nenhum outro escritor do século XVIII foi tão capaz de transfigurar em expressões artísticas o espírito prático, antiartístico, da classe em ascensão; mas Voltaire pertenceu só pela metade a essa classe. A burguesia francesa não tem as mesmas origens espirituais da anglo-saxônica; era meio jesuítica, meio jansenista, em todo o caso meio barroca. Em virtude das origens barrocas da sua situação de "grande-burguês", Voltaire foi capaz de adaptar aos novos fins o estilo do passado, deteriorando-o, mas agradando a todos. Não estava bem consciente dessa situação; mas no reino das construções conscientes, se bem que artificiais, a sua inteligência triunfou. Construiu, de "idées peu claires", um "cosmos", a expressão completa da sua época. Para nós, hoje, a sua obra em conjunto já não existe. Morreu para sempre o antipascaliano Voltaire; mas vive para sempre *Candide*, o pessimista mais inteligente de todos os tempos. E por que vive *Candide*? Porque as maldades e imbecilidades que lhe encheram o mundo, ainda não desapareceram

de todo. Certas reivindicações, muito razoáveis, de Voltaire são hoje tão atuais como em 1759. Não adianta negar a atualidade de Voltaire, porque o seu Universo literário seria minúsculo, um palácio de paredes de vidro, habitado por estatuetas de porcelana ao gosto do Rococó – o palacete de Ferney estava iluminado por uma luz intensa, de lugares-comuns imortais, que ainda não se apagou.

Com Voltaire, não com Racine ou Boileau, venceu o classicismo na Europa inteira. Houve resistência, no início, quase só na Itália, onde não foi fácil reconciliar a herança humanista com as regras francesas. Na estética de Muratori, embora antimarinista, aparecem veleidades heréticas, que se acentuaram na estética de Gravina[33]: este conterrâneo de Campanella e contemporâneo de Vico antecipa certos conceitos pré-românticos; mas Gravina também é, afinal, o legislador da Arcádia, e quem lhe realizou os ideais literários foi Metastasio. A Itália de Maffei, Goldoni e Parini não deixará de ser classicista, se bem que com espírito burguês muito marcado. O legislador poético da Espanha bourbônica, Ignacio de Luzán[34], tampouco renegou de todo as tradições nacionais; está mais do lado de Muratori que do de Boileau, e seu liberalismo estético criou um ambiente favorável à crítica de Feijóo e à rápida evolução de sentimentos pré-românticos na Arcádia espanhola. Ao lado da tragédia classicista de Montiano, Nicolas Fernández de Moratín e García de la Huerta, aparece a comédia burguesa de Leandro Fernández de Moratín, e o sucessor espanhol de Metastasio se chama Meléndez Valdés.

As nações germânicas e eslavas aceitaram com maior facilidade o classicismo voltairiano; faltavam-lhes ou estavam interrompidas as tra-

---

33 Gian Vincenzo Gravina, 1664-1718. (Cf. “O pré-romantismo”, nota 145.)
*Della ragion poetica* (1708).
F. Moffa: *Gian Vincenzo Gravina*. Napoli, 1907.
G. Natali: *Gian Vincenzo Gravina, letterato*. Milano, 1920.

34 Ignacio de Luzán, 1702-1754.
*La Poetica o reglas de la poesía en general y de sus principales especies* (1737).
M. Menéndez y Pelayo: *Historia de las ideas estéticas en España.* Vol. III/t. I. Madrid, 1891.
J. Lano*: La poética de Luzán.* Toronto, 1928.

dições nacionais; e em alguns casos parecia a imitação francesa o caminho indicado para revivificar literaturas sonolentas ou criar literaturas novas.

O afrancesamento mais rápido deu-se na Holanda, onde o "humanismo barroco" de um Hooft Vondel preparara os caminhos do classicismo; a estagnação política, acompanhada de prosperidade econômica permanente, é o fundamento da chamada "pruikentijd", "época das perucas", na qual as forças populares da nação se afrouxaram e os burgueses vestiram as perucas da corte de Versailles. Andries Pels, poeta horaciano que morreu em 1681, já tivera oportunidade de traduzir a *Art poétique* de Boileau, recém-publicada. O século XVIII holandês foi representado por classicistas como Feitama e os irmãos Van Haren. Ainda no começo do século XIX, Bilderdijk, por ser classicista ortodoxo, será festejado como "o maior poeta holandês", opinião esquisita que ainda se encontra em manuais escritos por estrangeiros. A Holanda será um dos últimos países europeus a abrir as portas ao romantismo. Em nenhum outro país germânico a civilização estava tão fortemente latinizada. Na Escandinávia, o classicismo entrou sem encontrar resistência, quando o marinismo, depois de ter abolido a tradição nacional, se esgotara. Em 1721, o sueco Samuel Triewald fez a primeira tradução de Boileau; e Dalin[35] juntou às formas classicistas a propaganda do voltairianismo. A intervenção do rei Gustaf III, criando no alto Norte uma Arcádia voltairiana, transformou o classicismo sueco quase em arte nacional; o próprio rei colaborou com Kellgren em tragédias classicistas[36]. Na Dinamarca, o atraso político impediu evolução semelhante, não obstante o classicismo molièriano de Holberg, que era menos voltairiano do que partidário de Bayle; a aliança entre classicismo e radicalismo político, à maneira de Gustaf III, encarnou-se na Dinamarca na pessoa do ministro Struensee, alemão de nascimento, e o resultado foi uma reação nacional e tradicionalista. Brun, tragediógrafo voltairiano, aliás natural da Noruega, foi esmagado pela sátira de Wessel, e o pietismo vencedor aliou-se ao pré-romantismo. Tão duradoura como na Holanda foi a vitória do classicismo na Polônia, país muito afrancesado, onde Stanislaw Konarski, tradutor de Corneille, precedeu o bispo voltariano Krasicki e o tragediógrafo Felinski; a *Zofiowka*, de Stanislaw Trembecki (1723-1812) é, aliás, um dos melhores poemas descritivos naquele estilo.

---

35 Cf. nota 6.

36 Cf. "O rococó", nota 36.

Na Rússia, enfim, o classicismo voltairiano significa o começo da literatura nacional. Vassili Kirillovitch Trediakovski (1703-1761), tradutor de Boileau e Fénelon e autor de uma *Telemaqueide* horrível, é o criador do verso russo; a prioridade cronológica cabe a ele, e não a Lomonossov[37], que é, no entanto, o primeiro gênio da literatura russa: plebeu, teve carreira vertiginosa, poeta, historiador, filólogo, cientista cujos conhecimentos enciclopédicos constituíam uma Academia inteira, Lomonossov realizou o milagre de vivificar a ode no estilo de Boileau, tornando-a vaso de emoções profundas, de autêntica dignidade nacional, de sentimento da natureza e angústia religiosa. Puchkin, que tinha penetrante senso crítico, reconheceu em Lomonossov o seu predecessor imediato, e a crítica moderna considera-o como uma das maiores expressões da alma russa. Em compensação, desprezou o então famoso Derchavin[38], cuja ode *Deus* figurava em todas as antologias escolares da época tzarista; contudo, os simbolistas russos de 1900 preferiram a sua música verbal à retórica lomonossoviana. Derchavin converteu-se, aliás, mais tarde, ao ossianismo. Em toda a parte, o classicismo foi derrubado pelo pré-romantismo inglês ou então pelo romantismo dos alemães.

Na Alemanha, a influência francesa chegou a criar um caso nacional: depois de um momento de vitória absoluta, sofreu o classicismo os ataques mais duros, e dessa guerra dos espíritos resultou a literatura alemã moderna[39]. O Barroco não conseguira criar uma literatura nacional, culta e popular ao mesmo tempo. Depois de 1680, justamente na época em que

---

37 Mikhail Vassilievitch Lomonossov, 1711-1755.
*Meditação noturna sobre a Majestade de Deus, a propósito da Aurora Boreal* (1743); *Ode sobre a Coroação da Imperatriz Isabel* (1747), etc.
M. S. Menchutkin: *Mikhail Vassilievitch Lomonossov*. 4.ª ed. Petersburg, 1912.
A. Martel: *Michel Lomonossov et la langue littéraire russe*. Paris, 1933.

38 Gabriel Romanovitch Derchavin, 1743-1816.
*Odes* (1776); *Deus* (1784); *A Cachoeira* (1791); etc.
J. K. Grot: *Derchavin*. 2 vols. Petersburg, 1888.
J. Tynyanov: "A Ode Russa do Século XVIII". (In: *Arcaicos e Inovadores*. Leningrad, 1929. Em russo.)
V. F. Khodassevitch: *Dershavin*. Paris, 1931.

39 F. J. Schneider: *Die deutsche Dichtung vom Ausgang des Barock bis zum Beginn des Klassizismus, 1700-1785.* Stuttgart, 1924.
L. Reynaud: *Histoire génerale de l'influence française en Allemagne.* Paris, 1924.

Bach e Haendel criarão a maior música alemã, a literatura da nação entra numa fase de silêncio misterioso[40]; durante vários decênios só há poetastros lamentáveis. Aos melhores espíritos da época afigurava-se o classicismo francês como o ideal de uma autêntica cultura nacional, merecendo a imitação mais assídua. Ao mesmo tempo, o novo conteúdo desse estilo, o racionalismo, significava para os patriotas na Alemanha atrasadíssima uma grande esperança. Gottsched[41], patriota sincero, pretendeu estabelecer uma ditadura literária, à maneira de Boileau, para exterminar os resíduos barrocos e introduzir, em formas francesas, o racionalismo da Ilustração. Este aspecto filosófico e social da atividade de Gottsched não foi devidamente apreciado pelos historiadores do século XIX, nacionalistas que detestavam qualquer influência francesa; tampouco lhe reconheceram os grandes méritos pela purificação da língua e um conceito mais digno da literatura. Mas como pioneiro, como reformador literário, Gottsched situa-se ao lado de Optiz e até de Lutero. Até hoje se escreve em alemão como ele escreveu. Mas isso se refere apenas às formas gramaticais. O classicismo francês era realmente incompatível com o espírito alemão; a ditadura de Gottsched foi absoluta, mas efêmera. Os contra-ataques dos suíços anglófilos Bodmer e Breitinger não demoraram; e já pouco depois a crítica implacável de Lessing se aproveitou da incapacidade criadora de Gottsched e da estreiteza da sua estética para entregá-lo a escárnio e desprezo imerecidos. Gottsched exercera, no entanto, influência profunda. Experimentou a desgraça de haverem morrido antes do tempo os seus melhores discípulos, os tragediógrafos Cronegk e Brawe, e Johann Elias Schlegel[42], excelente comediógrafo

---

40 R. Benz: *Deutsches Barock.* Stuttgart, 1949.

41 Johann Christoph Gottsched, 1700-1766.
*Versuch einer critischen Dichtkunst vor die Deutschen* (1730); *Der sterbende Cato* (1731); *Grundlegung einer deutschen Sprachkunst* (1748); *Nötiger Vorrat zur Geschichte der deutchen dramatischen Dichtkunst* (1757-1765).
E. Reichel: *Gottsched.* 2 vols. Berlin, 1908/1912.

42 Johann Elias Schlegel, 1719-1749.
Tragédias: *Hermann* (1743); *Canut* (1747).
Comédias: *Die stumme Schönheit* (1747); *Der Triumph der guten Frauen* (1748).
E. M. Wilkinson: *Johann Elias Schlegel. A German Pioneer in Aesthetics.* Oxford, 1945.

e um dos primeiros descobridores de Shakespeare no Continente. Partidários de Gottsched também foram Gottlieb Wilhelm Rabener, autor de sátiras espirituosas (*Sammlung satirischer Schriften*, 1751/1755), e sobretudo o famosíssimo fabulista Gellert. O classicismo triunfara nos gêneros menores. O maior "classicista ilustrado" alemão, Wieland, é um poeta menor.

O classicismo da Ilustração fracassou em toda a parte nos gêneros já irremediavelmente condenados: a epopéia e a tragédia heróica. Em compensação triunfou em dois gêneros menores, igualmente obsoletos: a fábula e a epopéia herói-cômica, que se prestaram melhor a veículos do pensamento racionalista. Pelo mesmo motivo, conseguiu-se a transformação da comédia molièriana em gênero novo, a comédia burguesa de tendências críticas e até revolucionárias. Em geral, o panorama dessa literatura não é muito simpático. As mediocridades prevalecem. Mas até a enumeração seca dos fatos serve para demonstrar a uniformidade internacional do estilo, o último estilo europeu antes da desagregação nacionalista da Europa pela Revolução francesa e pela contra-revolução romântica.

Quanto à epopéia, o sedutor foi Voltaire. Exceção é o *Abraham de aartsvader* (1726), do holandês Arnold Hoogvliet, quase a única epopéia religiosa entre Milton e Klopstock; mas não conta. Não compreendemos, hoje em dia, o sucesso enorme da *Henriade*; mas o século XVIII acreditava ter encontrado na obra de Voltaire, a forma adequada de uma epopéia nacional, "patriótica", "cristã" e "razoável" ao mesmo tempo. Não houve nação que não desejasse possuir apoteose assim. A *Enriqueida* (1741), do português Francisco Xavier de Meneses, conde de Ericeira; *De Gevallen van Friso* (1741), do holandês Willem van Haren, e os *De Geuzen* (1776), de seu irmão Onno Zwier van Haren; *A guerra de Chotim* (1780), do bispo polonês Ignat Krasicki – sempre é a mesma coisa: a monotonia do estilo e da construção esquemática destrói as intenções de tonificar o sentimento patriótico. Do modelo aproxima-se mais *Svenska Friheten* (1742), do sueco Olof von Dalin – na aristocracia sueca estavam vivas certas tradições constitucionais – enquanto que *Hermann oder Das befreyte Deutschland* (1751), do gottschediano alemão Christian Otto von Schoenaich já atravessava a fronteira do humorismo involuntário. Até o grande Lomonossov esboçou uma *Petreida*; e a *Rossiada* (1779), de Michail Cheraskov, encontrou ainda leitores entre os personagens de Turgueniev. A intenção da epopéia

classicista é evidentemente o culto do Estado absolutista, do "absolutismo ilustrado", protetor do progresso burguês.

A tragédia classicista tem outro ponto de partida: o *Cato* (1713), de Addison, e a *Merope* (1713), de Maffei – a coincidência cronológica não é mero acaso – são menos heróicos do que sentimentais; é o caminho do aburguesamento. Trata-se de uma simplificação e humanização deliberadas, do teatro clássico-barroco. Tanto *Cato* como *Merope* – peças pré-voltairianas – opõem-se à ópera aristocrática. Na Inglaterra e na França, o resultado final dessas tentativas será o drama burguês de Lillo e de Diderot. Na Espanha, essa tendência encontrou-se com os resíduos, ainda vivos, do teatro nacional, o que abriu possibilidades a uma síntese entre a tradição e o gosto literário. Surgiram primeiro os afrancesados "ortodoxos". A *Virginia* (1750) e o *Ataulfo* (1753), de Agustín Montiano, que o próprio Lessing admirava, são fracas imitações do modelo voltairiano. Nicolás Fernández de Moratín[43], autor de uma *Lucrecia* (1763) e *Hormesinda* (1770), lutou em vão contra os embaraços da forma rígida; nem o assunto nacional de *Guzmán el Bueno* (1777) o ajudou. A síntese foi tentada pelo dramaturgo fecundo Vicente García de la Huerta[44], voltairiano ortodoxo e admirador de Calderón; a sua *Raquel*, tragédia imponente, reúne, com efeito, qualidades do teatro nacional espanhol com um rigor quase grego da forma, e não sem revelar certo sentimentalismo pré-romântico; a *Raquel* está dignamente situada entre duas versões mais famosas do mesmo assunto, *Las paces de los reyes, y Judia de Toledo*, de Lope de Vega, e *Die Juedin von Toledo*, de Grillparzer. É, na Europa inteira, a melhor obra do estilo.

O intuito de celebrar patrioticamente tradições nacionais, vistas anacronicamente através do absolutismo ilustrado, aparece nos *Hermann* (1743) e *Canut* (1747), de Johann Elias Schlegel, sendo a segunda tragédia inspirada em tradições dinamarquesas, porque o alemão Schlegel era súdito do rei da Dinamarca; o século XVIII ainda ignora as bases étnicas, metapolíticas, da nacionalidade. O patriotismo de outros

---

43 Cf. "O rococó", nota 20.

44 Vicente García de la Huerta, 1734-1787.
*Raquel* (1778).
Cf. E. Cotarelo: *Iriarte y su época.* Madrid, 1897.

dramaturgos alemães da época veste-se à antiga: o *Codrus* (1758), de Johann Friedrich von Cronegk, gottschediano ao qual Lessing não recusou certa admiração; e o *Brutus* (1758), de Johann Wilhelm von Brawe, que já adota o verso branco de Shakespeare. Do mesmo modo, o *Fabricius* (1720), do holandês Sijbrand Feitama, e o *Agon* (1769), do seu patrício Onno Zwier van Haren. Depois, o francês Pierre-Laurent Buyrette de Belloy criou os modelos da "tragédia nacional": *Le siège de Calais* (1765) e *Gaston et Bayard* (1771). Neste modelo inspiram-se as tentativas do rei Gustaf III e do seu poeta Kellgren de criar um teatro nacional sueco em alexandrinos (*Drotting Kristina*, *Gustaf Adolf*, *Gustaf Wasa och Ebba Brahe*); e o classicismo frio de Karl Gustaf Leopold, autor de *Odin* (1790) e de uma *Virginia* (1803), sobreviverá mesmo à experiência política do rei. Na Dinamarca, a *Zarine* (1772), do norueguês Johan Nordal Brun, teve sucesso efêmero; sucumbiu logo à famosa paródia de Wessel. E só os especialistas da literatura comparada conhecem de nome a *Barbara Radziwil* (1811), do polonês Alois Felinski.

É um cemitério literário, não tão vasto, mas tão melancólico como o da epopéia heróica do Barroco, se bem que por motivos contrários. A epopéia do século XVII falhara como expressão do falso heroísmo de evasão de uma aristocracia humilhada; a tragédia clássica falhou como expressão de veleidades aristocráticas de uma burguesia vencedora. Só na Itália existia uma burguesia não de *nouveaux-riches*, mas de tradições respeitáveis; ali era até possível eliminar da tragédia voltairiana os resíduos barrocos e, imitando imediatamente Corneille e Racine, preparar um autêntico teatro burguês[45], do qual a *Merope*, de Maffei, fora o primeiro esboço. Martello[46] tornou-se notório pela introdução infeliz do verso alexandrino no teatro italiano; foi imitador obstinado de Corneille, exceção rara no século XVIII, raciniano. Interveio o sentimentalismo de Maffei, que influenciou, por sua vez, Voltaire. Este sentimentalismo voltou para a Itália, aparecendo

45 Ch. Dejob: *La tragédie française en Italie et la tragédie en France au XVIIIe et XIXe siècles.* Paris, 1896.

46 Pier Jacopo Martello, 1665-1727.
*Teatro* (*Alceste, Perselide, I Taimingi,* etc.; 1715).
M. Carmi: *Pier Jacopo Martello.* Firenze, 1906.

como racinianismo em Antonio Conti[47], tradutor da *Athalie*, de acentos pré-românticos. Conti parece frio porque lhe falta o subjetivismo do individualista Alfieri, em cuja obra a tragédia clássica, suprema expressão da pseudomorfose burguesa, saudará a Revolução da burguesia.

Na fábula, do século XVIII, que já não é a poética de la Fontaine e sim uma lição moral versificada, nota-se tendência semelhante de evolução. O alemão Gellert[48] é moralizante, amavelmente espirituoso, bastante sentimental, já burguês; destina suas fábulas ao público dos "semanários morais"; introduzindo a língua coloquial na poesia alemã, Gellert tornou-se o autor mais lido da nação no século XVIII. Nas fábulas do espanhol Iriarte[49] aparece a sátira, pouco mordaz, dirigida contra o mundo dos literatos boêmios, cuja existência é um sintoma da ascensão burguesa. Krylov[50], o "La Fontaine russo", que forneceu à língua mais citações correntes do que qualquer outro autor, não é nada lafontainiano; é um russo à antiga, grosseiro, inculto, bem humorado, maledicente. Não é nada revolucionário; o seu patriotismo russo revolta-se contra a europeização do Império meio asiático, e neste sentido é precursor dos eslavófilos. Mas o seu instinto poético é menos reacionário que o seu credo; os versos que diz o pássaro em uma das suas fábulas –

---

47 Antonio Conti, 1677-1749.
*Quattro tragedie (Giulio Cesare, Giunio Bruto, Marco Bruto, Druso;* 1751).
A. Zardo: *Un tragico padovano del secolo scorso.* Padova, 1884.

48 Christian Fürchtegott Gellert, 1715-1789. (Cf. "O pré-romantismo", nota 93.)
*Fabeln und Erzählungen* (1746/1748): *Das Leben der schwedirzäschen Gräfin von G.* (1747/1748).
G. Michael: *Christian Fürchtegott Gellert.* Leipzig, 1917.

49 Tomás de Iriarte, 1750-1791.
*Fábulas literárias* (1782).
E. Cotarelo: *Iriarte y su época.* Madrid, 1897.

50 Ivan Andreievitch Krylov, 1768-1844.
*Fábulas* (1809/1811).
Edição crítica por V. V. Kallas, 4 vols., Petersburg, 1904/1905.
W. R. Ralston: *The Great Fabulist Krylov and His Fables.* 2.ª ed. London, 1871.
J. I. Aichenwald: "Krylov". (In: *Silhuetas Literárias Russas.* Vol. I. Berlin, 1923.)
L. Archangelski: "A obra de Krylov". (In: *Literaturi i marksism,* IV/V, 1930.)

> "Um grande segredo vou a vocês confiar:
> Nas garras de um gato não é cômodo cantar."

– tornaram-se o lema da literatura russa do século XIX.

Na epopéia heróico-cômica do Barroco já havia os germes da sátira religiosa e social: o antipuritanismo de Butler, o anticlericalismo de Forteguerri, a tendência antiaristocrática de Tassoni. O século XVIII começou atenuando essa tendência. Em lugar do antipuritanismo de Butler, a obscenidade monótona da *Pucelle d'Orleans*, de Voltaire. Em vez do anticlericalismo furioso de Forteguerri, toma-se como modelo a ironia moderada do *Lutrin*, de Boileau; Gresset o imitou em *Vert-Vert*. Mas já não se trata da indignação de intelectuais contra padres intolerantes. O intuito da epopéia heróico-cômica do século XVIII é diferente; é, por mais esquisito que pareça, o mesmo da epopéia e tragédia heróicas: celebrar o Estado "nacional" do absolutismo ilustrado, atacando-lhe satiricamente os inimigos "internacionalistas", os monges e a Igreja romana. O português Dinis da Cruz e Silva[51] apoiou com o *Hyssope* a campanha antieclesiástica de Pombal. Na ocasião parecida da guerra do imperador austríaco José II contra os monges, Aloys Blumauer imitou as burlescas paródias francesas da *Aeneis* (*Abenteuer des frommen Helden Aeneas*, 1784). Até um bispo polonês Ignat Krasicki, se lembrou da *Batrachomyomachia* homérica para zombar dos monges (*Monachomachia*, 1781). Tudo isso parece hoje mais inofensivo do que foi naqueles dias. Discutível é, porém, a inocência do *Rape of the Lock*, de Pope: o poema pode ser interpretado como glorificação cômica da vida ociosa e frívola do "beau monde" inglês, mas também como sátira contra a futilidade aristocrática do Rococó. Os imitadores preferiram a primeira interpretação; e talvez tenha nascido assim outro quadro pitoresco e encantador da época das porcelanas, como *Der Renommist* (1744), do alemão Justus Friedrich Wilhelm Zachariae, cenas humorísticas da vida dos estudantes de Leipzig.

A transformação da epopéia heróico-cômica em arma literária da luta de classes tem, no entanto, como ponto de partida a variedade graciosa do gênero, e não o anticlericalismo de monges foragidos e magisrados

---

51 Antônio Dinis da Cruz e Silva, 1731-1799.
*O Hyssope* (publ. 1802).
T. Braga: *A Arcádia Lusitana*. Porto, 1899.

galicanos. Para dar sentido social ao gênero do *Rape of the Lock*, foi preciso uma consciência social, inexistente no individualista rancoroso Pope, mas viva na velha burguesia italiana. Clima propício encontrou-se, na segunda metade do século, na Lombardia, sob o regime suave e ilustrado dos últimos Habsburgos. Vice-reis austríacos como o conde Firmiam promoveram reformas culturais e econômicas de toda a espécie, renovaram as Universidades, protegeram os literatos, permitiram a importação do subversivo pensamento francês que tomou, entre os italianos, feição do humanitarismo filantrópico. Quando Voltaire, por ocasião do caso dos protestantes perseguidos, se bateu pela humanização do direito penal, encontrou argumentos nos escritos do seu admirador italiano Cesare Beccaria, no famoso livro *Dei delitti e delle pene* (1764), em que se exigiu a abolição da tortura e da pena capital. Beccaria pertenceu ao círculo de *Il Caffè*, revista de fins morais e científicos, principal órgão da Ilustração na Itália. O seu editor Pietro Verri[52] foi o fundador da economia política moderna na Itália, partidário da nova psicologia inglesa, o primeiro historiador crítico da cidade de Milão. Eis o ambiente de Parini.

Mas não foi o ambiente racionalista que criou o poeta Parini[53], em torno da sua obra há outra aura, a atmosfera de uma velha e fina civili-

---

52 Pietro Verri, 1728-1797.
*Il Caffè* (1764/1766); *Meditazione sull'economia politica* (1771); *Discorso sull'indole del piacere e del dolore* (1773); *Storia di Milano* (1783).
A. Ottolini: *Pietro Verri e i suoi tempi.* Palermo, 1921.
N. Valeri: *Pietro Verri.* Milano, 1937.

53 Giuseppe Parini, 1729-1799.
*Il Giorno (Il Mattino,* 1763; *Il Mezzogiorno,* 1765; *Il Vespro, La Notte,* 1801/1804); *Odi* (1780; 1801/1804).
Edição por G. Mazzoni. Firenze, 1925.
F. De Sanctis: "Giuseppe Parini". (In: *Saggi critici,* vol. III.)
G. Carducci: "Studi su Giuseppe Parini". (In: *Opere,* vols. XIII e XIV.)
F. Bellorini: *La vita e le opere di Giuseppe Parini.* Livorno, 1926.
E. Bertana: *Studi pariniani.* Aquila, 1927.
P. Arcari: *Parini.* Milano, 1929.
D. Petrini: *La poesia e l'arte di Giuseppe Parini.* Bari, 1930.
A. Momigliano: "Parini discusso". (In: *Studi di Poesia,* Bari, 1938.)
M. Cilento: *L'Arcadia in Parini.* Messina, 1938.
G. Natali: *Giuseppe Parini, uomo e poeta.* Bologna, 1952.
L. Caretti: *Parini e la critica.* Torino, 1953.

zação agonizante na qual respira a alma nobre de um grande poeta. Parini se caracterizou a si mesmo, na ode *A la Musa*:

> "Colui cui diede il ciel placido senso
> E puri affetti e semplice costume...
> E cerca il vero; e il bello ama innocente;
> E pasa l'età sua tranquilla, il core
> Sano e la mente."

Era assim o velho padre, devoto sem superstição, erudito sem arrogância, filantropo sem fraqueza; o último e o mais nobre representante de uma Arcádia ideal. Mas já não brinca. É homem sério. Já pode também dizer, com cólera digna de Dante:

> "Me non nato a percotere
> Le dure illustri porte;
> Nudo accorrà, ma libero,
> Il regno della morte.
> No, ricchezza nè onore
> Com frode o con viltà
> Il secol venditore
> Mercar non mi vedrá."

Entre esses dois pólos está a poesia de Parini. Primeiro, é poeta lírico, não dos maiores, mas dos mais verdadeiros do século. É classicista atenuado à maneira do Rococó, cheio de lugares-comuns: um horaciano como tantos outros, prosaico e didático em odes como *La salubrità de l'aria*, *L'Educazione*, *Il Bisogno*. De Horácio não tem apenas o espírito e os metros, mas também a fina cultura, o equilíbrio de um poeta de uma civilização elevada e antiga; Parini é mais literato, mais artista, do que poeta. De Horácio tem também o ligeiro epicureísmo, atenuado pela consciência de sacerdote católico, embora meio racionalista. Daí resulta uma profundidade do sentimento que o romano ignorava: em odes como "A Silvia", "Il pericolo", "La caduta" há uma sensualidade delicada, acabando em melancolia comovida. Foi sempre o pobre padre, o preceptor em casas aristocráticas, admirando de longe e sem esperança as senhoras da nobreza

de Milão; relegado a segundo plano sem amargura, porque a grande força moral na sua alma o apoiava. Num mundo de efeminados, era o único homem; no ambiente de uma aristocracia degenerada, esse plebeu era o único verdadeiro aristocrata.

À aristocracia decadente da Lombardia e da Europa dedicou Parini o seu poema. *Il Giorno* é a descrição épica de um dia, de um dia futilíssimo na vida de um "giovin signore", do "lever" até a noite no teatro. Muitos amores, nenhum trabalho, tudo divertimento e tudo tédio, descrito com aquela ironia contínua, mantida, que é uma das coisas mais difíceis em arte. O elemento burlesco do gênero desapareceu de todo, em Parini; e a frivolidade elegante de Pope é substituída pelo sorriso, ora benevolente, ora quase cruel. Às vezes, as invenções graciosas de Parini chegam a ser símbolos assombrosos, com a descrição da madrugada que significa ao "giovin signore" o bocejo do tresnoitado, e ao homem do povo o despertar para o trabalho. Às vezes, disfarça-se de idéia fantástica uma ameaça tremenda:

> "Forse vero non è; ma un giorno è fama
> Che fur gli uomini eguali, e ignoti nomi
> Fur Plebe e Nobiltade..."

Mas isso é raro em Parini. Não dissimula certa ternura pelo seu herói futilíssimo. É muito feliz a expressão com que De Sanctis definiu o *Giorno*: "A *Geórgica* da ociosidade." Parini não odiava a aristocracia; desdenhava-a porque ela decaiu, levando consigo para o abismo a civilização aristocrática, à qual Parini estava ligado com todo o seu coração. Em Parini existe algo de um crepúsculo melancólico mas sem tristeza, algo da música meio sensual, meio celeste de Mozart. E não se pode dizer coisa maior sobre um poeta do Rococó nas vésperas da Revolução.

Dentro da literatura italiana, a poesia de Parini significa, pelo estilo autenticamente clássico e pela ideologia, uma renascença completa: uma nova dignidade viril após dois séculos de degradação moral. Alfieri, Foscolo, Monti admiravam-no; Manzoni lhe deve algo do seu liberalismo católico: e Leopardi aprendeu em Parini o uso dos metros clássicos. Dentro do panorama da literatura universal, Parini constitui o fim da evolução que começara com Pope; ao mesmo tempo, *Il Giorno* corresponde à carta que Johnson dirigiu a Lord Chesterfield. Foi, enfim, um homem inde-

pendente, um verdadeiro intelectual, tão independente que nem podia conformar-se com a Revolução que profetizara. Devia pensar assim, por ser italiano. Na verdade, a Revolução que desiludiu tantos entusiasmados da primeira hora, destruiu a vida aos numerosíssimos poetas, músicos, coreógrafos, bailarinos, pintores, cantores italianos que viveram em Madrid e Petersburgo, Londres, Viena e Estocolmo, parasitas da aristocracia; nos tumultos de rua de Paris perderam a própria razão de ser da sua existência; os plebeus da "Terreur" cantavam a *Marselhesa* em vez de árias e recitativos, e com a vitória da burguesia mudou o gosto literário e musical. O porta-voz dessa desilusão é o "abbé" Giambattista Casti[54]: um padre desmoralizado e intrigante, autor de óperas bufas chistosas e de *Novelle galanti*, obsceníssimas; sob todos os aspectos é o contrário de Parini. Mas Casti tinha o bom-senso italiano. Embora cheio de indignação e desprezo pelos grandes senhores que o pagavam, desconfiava das reformas anticlericais do imperador José II, advertindo-o a respeito, no *Poema tártaro*, sátira de mordacidade inédita. Passada a grande tempestade revolucionária, descreveu-a na epopéia burlesca *Gli animali parlanti*, na qual os bichos de La Fontaine representam as principais figuras da política européia. Essa alegoria é a última das epopéias herói-cômicas, e em certo sentido a maior de todas: um vasto panorama da Europa pós-revolucionária, resumo das experiências de uma época passada; um epílogo de melancolia amarga, fim de um velho pecador, muito velho e desesperado.

A epopéia herói-cômica, na sua forma original, morreu ainda no século XVII em que se criara o gênero; o século XVIII adaptou-o para fins diferentes, e essa adaptação não foi, em geral, bem sucedida: mera graça em Pope, burlesca em Voltaire, ao passo que as obras de Parini e Casti, expressões de burguês-humanista e de intelectual-plebeu, se afastam muito do esquema. *Il Giorno* e *Gli animali parlanti* são obras *sui generis*. Esse gênero barroco não se prestava bem à expressão ideológica da burguesia em ascensão; mas podia prestar-se a exprimir reivindicações populares, de

---

54 Giambattista Casti, 1721-1803.
*Poema tartaro* (1778); *Nouvelle galanti* (1793); *Gli animali parlanti* (1802); etc.
C. Piermattei: *Giambattista Casti.* Torino, 1902.

camadas baixas contra as novas classes dirigentes. Essas reivindicações já apareceram, como sátira, no teatro: a *Beggar's Opera*, de Gay, é uma obra assim, e a seu lado está só mais uma comédia do século: *Jeppe paa Bjerget*, de Holberg, que também escreve a única epopéia burlesca de ideologia meio barroca, meio revolucionária: o *Peder Paars*.

Holberg[55] é uma das figuras mais interessantes do século XVIII. Nasceu na Noruega, então território dinamarquês, e, de precocidade enorme, era, aos 10 anos de idade, suboficial do exército e com 15 anos aluno da Universidade em Copenhague. Fugiu de casa, estudou em Leyden e Oxford, foi preceptor em Leipzig, percorreu a França e a Itália como estudante-vagabundo, voltou para a Dinamarca, tornando-se burguês abastado, professor e reitor da Universidade; foi nobilitado e foi sepultado na Catedral de Soroe, ao lado dos arcebispos medievais, como um santo da nação. É uma vida picaresca, mais do século XVII do que do XVIII. Em certo sentido, Holberg permaneceu sempre homem barroco, se bem que em trajes rococó. A sua crítica histórica – criou a historiografia dinamarquesa – e a sua audaciosa crítica religiosa, não são voltairianas; baseiam-se antes no estudo do *Dictionnaire historique et critique*,

---

55 Ludvig Holberg, 1684-1754.

*Peder Paars* (1720); *Satirer og Skjemtedigter* (1722); *Danmarks Historie* (1732); *Nicolai Klimii iter subterraneum* (1741); *Moraliske Tanker* (1744); *Epistler* (1748/1754); etc.

Comédias publicadas nas coleções *Hans Makkelsens Komedier* (1723/1725) e *Den danske Skueplads* (1731/1754); *Den politiske kandestoeber; Jeppe paa Bjerget; Barselstuen; Den Stundeslöse; Erasmus Montanus; Jean de France; Pernilles korte Froeykenstand; Henrik og Pernille; Gert Westphaler; Don Ranudo de Colibrados; Jacob von Tyboe; Diederich Menschenskraek; De Usynlige; Hexeri eller blind Allarm; Julestuen; Ulysses von Ithacia; Det lukkelige Skibbrud.*

Edições por J. Martensen, 12 vols., Kjoebenhavn, 1897/1906, e por C. S. Petersen, 20 vols. Kjoebenhavn, 1913/1936.

G. Brandes: *Ludwig Holberg, et Festskrift*. 2.ª ed. Kjoebenhavn, 1898.

O. I. Campbell: *The Comedies of Holberg.* Cambridge, Mass., 1914.

J. Bing: *Ludvig Holberg.* Kjoebenhavn, 1917.

H. Brix: *Ludvig Holberg.* Kjoebenhavn, 1920.

H. Brix: *Ludvig Holbergs komedier.* Kjoebenhavn, 1942.

F. Böök: *Holberg's visdom.* Stockholm, 1942.

de Bayle, seu livro de predileção, em que aprendeu a esconder, atrás de meditações moralizantes, alusões obscenas. A sua poesia didática – *Moralske Tanker* e *Epistler* – tem muito de Addison, menos o ideal de *gentleman* cristão. No latim de Erasmo, Holberg escreveu um romance fantástico, *Nicolai Klimii iter subterraneum*, ao gosto barroco, situando-se entre Campanella, Cyrano de Bergerac e Swift; a sátira "geográfica" de uma viagem alegórica, zombando das diferentes nações européias e de suas instituições, lembra recursos de Voltaire; mas baseia-se, no fundo, no ressentimento do "estudante-errante" contra todas as ordens estabelecidas. O autor do *Klim* não está em casa em parte alguma, nem mesmo na Dinamarca. As viagens da mocidade abriram-lhe os olhos para ver a mesquinhez da vida pátria, o afrancesamento ridículo dos costumes, o despotismo dos burocratas e oficiais alemães, a hipocrisia luterana dos burgueses-comerciantes, a situação lamentável do camponês-servo. E esta última observação entra como novidade num poema de Holberg, moldado nas regras de Boileau, ridicularizando burlescamente a epopéia virgiliana: eis *Peder Paars*, a história de um comerciante dinamarquês que naufragou numa viagem costeira e encontrou na ilha de Anholt o panorama "en miniature" da sociedade dinamarquesa. É uma das sátiras mais maliciosas do século.

Se os cidadãos de Anholt fossem transformados em bonecos e colocados num palco, eis o pessoal das comédias, com as quais Holberg criou o teatro dinamarquês – palco pequeno, mas um teatro grande e de repercussão européia. À primeira vista, Holberg parece imitar Molière; e a influência do grande francês é inegável na técnica teatral, na sátira contra aristocratas orgulhosos (*Don Ranudo de Colibrados*) e costumes ridículos (*Barselstuen*), em tipos como o *Stundesloese*, digno de figurar entre os *Fâcheux*. Mas o teatro holberguiano é, antes, informado pelo imoralismo da comédia inglesa da Restauração; os assuntos são os antigos enredos de Plauto; os personagens típicos, voltando sempre com os mesmos nomes, são os da *commedia dell'arte*. Holberg é comediógrafo da mais autêntica estirpe européia. Conseguiu transformar em comédia "internacional" toda a vida da pequena Copenhague do Rococó, os eruditos, pastores, oficiais, *dandys* afrancesados, criados, comerciantes, funcionários e charlatães, um mundo engraçado e encantador de miniaturas teatrais – só dois dos personagens típicos, o conservador mal-humorado

Jeronimus e o *raisonneur* racionalista Leonard, lembram a Ilustração e as tendências radicais do autor.

Holberg é tendencioso; um "instrumentalista". Do palco, considerado como púlpito, pretende ensinar, moralizar, divulgar as idéias novas. Ainda assim, não dissimula as origens barrocas da sua ideologia: *Den politiske Kandestoeber*, a famosa comédia de um picheleiro, apaixonado pela política, ao qual metem na cabeça que foi nomeado prefeito – é um assunto bem barroco, lembrando a separação rigorosa das classes; também é barroco o desfecho, a desilusão do pequeno-burguês que tem de voltar às suas antigas ocupações. Holberg não é, no entanto, anacrônico. O seu acentuado anti-humanismo é surpreendentemente moderno. O personagem mais ridículo em *Erasmus Montanus* não é o sacristão supersticioso, que pretende negar as descobertas científicas, inclusive a cosmologia de Copérnico, mas o seu adversário, o jovem estudioso Rasmus, cheio de orgulho progressista e terrivelmente humilhado pelo bom-senso dos camponeses ignorantes; não é acaso que o "herói" derrotado da comédia tem o nome do maior dos humoristas. *Ulysses von Ithacien* é uma sátira igualmente mordaz contra o uso da mitologia na literatura e contra o estilo gongórico da tragédia barroca; e quando, nesta comédia, se fala dos habitantes da Lua, Holberg não esboça uma utopia fantástica – prefere enumerar todas as injustiças sociais, com o refrão monótono: "Tout comme chez nous." Como estão as coisas "entre nós", Holberg o dirá na maior das suas comédias, na dramatização do mundo de *Peder Paars*: em *Jeppe paa bjerget*. Mais uma vez, parece uma comédia barroca, a do camponês embriagado, ao qual o senhor da aldeia faz crer que é ele o barão, para despertá-lo cruelmente no dia seguinte. É o enredo do *Rusticus imperans*, do jesuíta Masen, e do prólogo da *Taming of the Shrew*, de Shakespeare. Mas Jeppe, na comédia de Holberg, difere num ponto essencial dos seus predecessores imbecis: ele tem razão. Porque o barão, o vigário, o prefeito, são mistificadores; o "idealismo" aristocrático, religioso, patriótico de todos eles é uma mentira, e o materialismo violento dos desejos de sonho do bêbedo justifica-se pela miséria da sua vida de servo. "A gente diz que Jeppe bebe; mas não diz por que bebe." E esta frase lapidar anuncia uma Revolução.

Holberg não era poeta. Mas criou a prosa dinamarquesa, renovando-a no espírito da língua coloquial, dos provérbios do povo. Não pretendeu outra coisa senão moralizar. Mas a força moral da sua acusação ainda não

acabou. Holberg é o único autor que teve a honra de ficar citado nominalmente nas peças de Ibsen. E será citado, mais uma vez, no futuro.

Nas comédias de Holberg, logo traduzidas para todas as línguas e de repercussão profunda na Europa inteira, havia várias possibilidades de sátira teatral contra as convenções falsas, já obsoletas, da época aristocrática: a sátira literária; a sátira de costumes locais; a sátira social. Não é possível separá-las nitidamente; confundem-se. A comédia de costumes de Goldoni, em país de civilização tão antiga como a Itália, é sátira social ao mesmo tempo; a sátira social de Griboiedov, em país tão atrasado como a Rússia, é, em primeira linha, comédia de costumes obsoletos; a comédia de costumes de Beaumarchais, na França pré-revolucionária, já não é mera sátira social: é mesmo sinal de revolução.

Da melhor comédia literária do século, a Europa não tomou nota; o autor, Wessel[56], foi como Holberg um norueguês, que deixou a sua pátria, então rudíssima, para respirar os ares civilizados da capital dinamarquesa. Ali fundou, em 1772, a "Norske Selskab" com o fim de promover as atividades literárias entre os muitos estudantes noruegueses da Universidade de Copenhague. A "Norske Selskab" foi, por assim dizer, um café de boêmios, parecido com o "Thermopolium Boreale"; e Wessel tem algo em comum com Bellman: não o gênio lírico, mas o espírito zombador. Bellman, o poeta, pôde conformar-se com o classicismo fantástico da corte de Gustaf III; Wessel, *ingénu* da Noruega, aborreceu-se com o falso classicismo da tragédia *Zarine*, do seu patrício Brun: destruiu-a pela paródia veemente *Kjaerlighed uden Stroemper*. A comédia parece-se um pouco com a *Beggar's Opera*: enredo e motivos mesquinhos, apresentados em grande estilo retórico, árias sonoras com textos trivialíssimos. Não há sátira social. Wessel destrói apenas uma falsa celebridade literária. Mas a paródia sobreviveu – e sobrevive no teatro dinamarquês até hoje – à tragédia esquecida, porque ataca, além da arte falsa, o sentimento falso que também é imortal.

Por isso, *Kjaerlighed uden Stroemper* é uma comédia imortal. Mereceria o elogio de ser "la más asombrosa sátira literaria en alguna lengua",

---

56 Johan Herman Wessel, 1742-1785.
*Kjaerlighed uden Stroemper* (1771); *Samlede Skrifter* (1787).
A. H. Winsnes: *Det norske Selskab.* Oslo, 1924.
S. Thomsen: *Kun en Digter. En Bog om Johan Herman Wessel.* Kjoebenhavn, 1942.

que Menéndez e Pelayo tributou a *La comedia nueva o El café*, de Leandro Fernández de Moratín[57]: esta excelente comédia, cheia de personagens engraçados e situações cômicas, quadro encantador da Madri do Rococó, não se dirige contra falsidades imortais e sim apenas contra uns poetastros insignificantes. Na verdade, Moratín não soube bem o que pretendeu fazer. Professou o liberalismo político, bajulando ao mesmo tempo a corte absolutista. Lutou pela estética moralizante do classicismo e conseguiu em meio das suas odes frias alguns acertos de profundo sentimento religioso. Foi o primeiro historiador do teatro nacional espanhol e pretendeu destruir a tradição de Lope e Calderón, fazendo versões, ótimas aliás, de Molière. Combateu os resíduos da literatura barroca, pela sátira *La derrota de los pedantes*, que é o último modelo de grande prosa barroca em língua espanhola. No fundo, o próprio Moratín era um literato pedante, zombando de si mesmo na comédia melancólica *El sí de las niñas*, a última comédia terenciana da literatura européia; e esta ironia crepuscular, a propósito da qual já se lembrou o nome de Mozart, justifica enfim o poeta.

Sátira literária é o ponto de partida da atividade do maior comediógrafo do século XVIII: Carlo Goldoni[58]. O advogado veneziano tinha,

---

57 Leandro Fernández de Moratín, 1760-1828.
*El viejo y la niña* (1790); *La comedia nueva o El Café* (1792); *El sí de las niñas* (1801); *La mojigata* (1804); *La escuela de los maridos* (1812); – *La derrota de los pedantes* (1789).
Edição das comédias por J. Ruiz Morcuende (Clásicos Castelhanos, vol. LVII).
J. Ruiz Morcuende: prólogo da edição citada.
J. Sarrailh: "Notes sur le Café de Moratín". (In: *Bulletin Hispanique,* XXXVI, 1934.)

58 Carlo Goldoni, 1707-1793.
*Il servitore di due padroni* (1745); *La donna di garbo* (1747); *La putta onorata* (1748); *La vedova scaltra* (1748); *Il vero amico* (1750); *Le donne puntigliose* (1750); *La famiglia del antiquario* (1750); *La finta ammalata* (1750); *Pamela nubile* (1750); *Il bugiardo* (1750); *La bottega del caffè* (1750); *Il teatro comico* (1750); *Il giocatore* (1750); *La serva amorosa* (1752); *La moglie saggie* (1752); *La figlia ubbidiente* (1752); *La locandiera* (1753); *Il cavaliere di spirito* (1755); *Il avaro* (1756); *Il Campiello* (1756); *Pettegolezzi delle donne* (1757); *La sposa sagace* (1758); *Lo spirito di contraddizione* (1758); *Le gelosie di Lindoro* (1759); *I Rusteghi* (1760); *Pamela maritata* (1760); *Le baruffe Chiozzote* (1760); *La casa nova* (1761); *Sior Todero Brontolon* (1761); *Gl'innamorati* (1761); *Le smanie per la villeggiatura* (1761); *Una delle ultime sere del carnavale* (1761); *Il ventaglio* (1762); *Il poeta fanatico* (1770); *Le bourru bienfaisant* (1771); etc.; etc.; *Mémoires pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre* (1787).

como a sua época inteira, a mania do teatro; o palco parecia sucessor do púlpito, quase o fundamento indispensável de uma civilização nacional. Goldoni, grande patriota, começou com tragédias que dariam hoje mais para rir do que as suas farsas. Atribuiu o insucesso à *commedia dell'arte* e às arlequinadas que dominaram o teatro veneziano, e pretendeu substituí-las pela comédia séria, de caracteres, à maneira de Molière. O grande sucesso dessa sua tentativa foi devido, porém, aos elementos não molièrianos que introduziu e que tinham o efeito de descobertas: assuntos ingleses (*Pamela*), farsas à maneira de Regnard (*Il giocatore*), enredos espanhóis (*Il bugiard*o); e, em parte, à adaptação perfeita de todos esses elementos alheios ao ambiente veneziano. Goldoni tinha o senso bem italiano da realidade, inclusive das coisas humildes. Suas comédias são construídas à maneira francesa, não há quase decoração cênica, e contudo a atmosfera é inconfundível, e das pequenas praças arborizadas entre os palácios mudos da aristocracia decadente e as bodegas populares; e sente-se no ar o cheiro salgado das lagunas. *Il Campiello* é uma comédia assim. O *Ventaglio* é um quadro dos mais encantadores do Rococó veneziano, meio tradicional, meio afrancesado; e na *Bottega del caffè* movem-se personagens como os dos quadros de Longhi. Não é conveniente, porém, tecer elogios assim para incitar a ler Goldoni: o efeito da leitura seria contraproducente. É preciso ver essas comédias re-

---

Edição do município de Venezia, por E. Maddalena, C. Musatti e G. Ortolani. 25 vols., Venezia, 1907/1937.

Edição das *Mémoires,* por G. Mazzoni, Firenze, 1907.

P. Molmenti: *Carlo Goldoni.* Venezia, 1880.

V. Brocchi: *Carlo Goldoni e Venezia nel secolo XVIII.* Bologna, 1907.

G. Ortolani : *Della vita e dell'arte di Carlo Goldoni.* Venezia, 1907.

A. De Gubernatis: *Carlo Goldoni.* Firenze, 1911.

A. Momigliano: "La comicità e l'ilarità di Goldoni". (In: *Giornale Storico della letterature italiana,* LXI, 1953.)

H. C. Chatfield-Taylor: *Goldoni, a Biography.* New York, 1913.

J. Spencer Kennard: *Goldoni and the Venice of His Time.* New York, 1920.

M. Apollonio: *L'opera di Carlo Goldoni.* Milano, 1932.

E. Rho: *La missione teatrale di Carlo Goldoni.* Bari, 1935.

E. Gimmelli: *La poesia di Goldoni.* Pisa, 1941.

G. B. De Sanctis: *Carlo Goldoni.* Padova, 1948.

M. Dazzi: *Carlo Goldoni e la sua poetica sociale.* Torino, 1957.

presentadas no palco por atores italianos. Então uma farsa alegre como *Il servitore de due padroni* é irresistível. A construção dramática é de simplicidade desconcertante, os enredos e desfechos quase infantis, os caracteres são tipo sem vida individual, em cada página importunam o leitor discursos de moralismo trivialíssimo. Goldoni é o campeão das virtudes burguesas contra os vícios da aristocracia, sobretudo, como na *Bottega del caffè*, contra o vício nacional de Veneza, o jogo, que arruína as famílias. Também combate os veraneios dispendiosos nas estações de águas (*Le smanie per le villeggiatura*), com uma evidente simpatia pelos arruinados que lembra o *Jardim das certezas*, de Tchekov. Com o seu século, Goldoni é utilitarista; a intriga amorosa, indispensável na comédia depois de Marivaux, leva sempre a vantajosos contratos de núpcias. Também há outro motivo do grande sucesso contemporâneo: Goldoni não tinha realmente abolido, pelo menos totalmente, a *commedia dell'arte*. Antes renovou-a, atualizando-a e localizando-a em Veneza. Da *commedia dell'arte* tem o diálogo vivíssimo, rápido e espirituoso, que constitui a própria ação. Da mesma fonte provêm os seus caracteres-tipos que são as velhas máscaras disfarçadas de venezianos "modernos", e essa mistura de realismo fiel e teatralidade fantástica deu como resultado figuras que se gravam na memória: os quatro Rusteghi, o velho Sior Todero Brontolon, e sobretudo a graciosa Mirandolina, a heroína da *Locandiera*, o papel mais querido das atrizes italianas.

Goldoni não é tão simples ou simplista como parece. O seu gênio é multiforme como a própria vida. É, sobretudo, o amigo do povo veneziano; assim o representa hoje o seu monumento no meio de um mercado da cidade. Mas não é um plebeu: é um *galantuomo*, de roupas elegantes à maneira do Rococó, e o seu ódio contra a aristocracia orgulhosa não exclui a comunidade do estilo de viver; justamente nisso reside o encanto de "coisa antiquada" das suas comédias, como objetos de arte na loja do antiquário. Além disso, Goldoni é sentimental. Pretendeu abolir a farsa popular e a tragédia aristocrática, porque "as alegrias e tristezas no palco só comovem quando são de gente igual a nós outros". Eis a dupla raiz do seu sentimentalismo de burguês e do seu realismo de observador quase sociológico. Mas o modelo de Molière e o seu próprio gênio teatral abriram-lhe as fronteiras do regionalismo. Don Marzio, o aristocrata decaído e maledicente, na *Bottega del caffè*, é uma das maiores criações do teatro

cômico. "I miei caratteri sono umani, verisimili, forse veri, ma io li traggo dalla turba universal degli uomini, e vuole il caso che alcuno in essi si riscontri." É o processo de abstração do classicismo, o segredo da sua permanência. O preço que Goldoni pagou por essa universalidade foi a falta de poesia. Poeta, Goldoni só é quando renuncia aos grandes fins da sua arte, escrevendo aquelas saborosas farsas em dialeto popular veneziano como *Le baruffe Chiozzote*, que o próprio Goethe admirava. O teatro de Goldoni é mais alegre que cômico; mas no ar, entre os bastidores, há a melancolia das coisas que se foram para sempre – o ar de Veneza.

Goldoni foi, afinal, um vencido. O público que aplaudira as suas comédias, voltou arrependido à *commedia dell'arte*. Guerra literária em torno do gênero chegou ao delírio de impor ao dramaturgo o ostracismo e o exílio. "Mi scordame de sto paese?", pergunta um personagem de *Una delle ultime sere di carnavale*, "de la mia adoratisima patria? Dei mii patroni? Dei mii cari amici? No xe questa la prima volta che vago; e sempre, dove son stà, ho portà el nome de Venezia scolpito nel cuor." No exílio de Paris, erigiu à sua Veneza o monumento das *Mémoires*; e lá morreu, velho, faminto, durante os dias mais tempestuosos da Revolução, que este burguês manso não quisera e que significará o fim da sua República; o fim da velha Veneza à qual Wordsworth dedicou o famoso soneto: "the Shade of that which once was great is passed away". Mas aí estão as peças de Goldoni, última lembrança de "una delle ultime sere di carnavale", dizendo-nos como aquele personagem da comédia: "Conserveme el vostro amor, cari amici, el cielo ve benedissa, ve lo digo de cor."

O mais poderoso dos inimigos que expulsaram Goldoni da sua "adoratisima patria" foi a encarnação do espírito da grande aristocracia decadente: Carlo Gozzi[59], o irmão do grande e amável jornalista Gasparo. Mas Carlo era diferente: indivíduo orgulhosíssimo, conde empobrecido, litera-

---

59 Carlo Gozzi, 1720-1806.
*L'amore delle tre melarance* (1761); *Il Corvo* (1761); *Re Cervo* (1762); *Turandot* (1762); *La Donna Serpente* (1762); *Zobeide* (1763); *L'Augellin belverde* (1764) — *Marfisa bizarra* (1772); – *Memorie inutili* (1797).
Edição das *Fiabe* por E. Masi, 2 vols., Bologna, 1885.
Edição da *Marfisa bizarra* por C. Ortiz. Bari, 1911.

to fracassado e invejoso, gramático pedante. Em suma, o contrário de um poeta, e que realizou, paradoxalmente, a obra mais poética de quantas tem produzido o século XVIII. O sucesso das comédias goldonianas enfureceu o patriota estreito contra "essa maneira francesa" e o público que a aceitara, e na cólera jurou que o mesmo público aplaudiria os contos de fadas mais infantis, quando dramatizados. Do *Cunto de li cunti*, de Basile, extraiu os enredos das suas *fiabe*, nas quais voltaram as máscaras da *commedia dell'arte*: Pantalone e Tartaglia, Truffaldino e Brighella. Realmente, o público aplaudiu delirantemente. Gozzi derrotou Goldoni; mas a história literária italiana não lhe perdoou a vitória; despreza-o até hoje. Há um século e meio, só o apreciam os estrangeiros. Carlo Gozzi foi um humanista erudito à antiga – assim afirma a crítica italiana; não compreendia o espírito da comédia popular; escreveu *fiabe*, porque ele, o aristocrata orgulhoso, considerava o público como multidão de crianças sem inteligência. Essas "fábulas" dramatizadas não têm nada do realismo grosseiro da *commedia dell'arte*; o teatro de Gozzi é sem psicologia, a sua imaginação sem responsabilidade, sua técnica é puramente espetacular como a do melodrama de Metastasio. Gozzi seria um dos últimos produtos da decadência nacional, um inimigo literário da futura Itália moderna; e desterraram-no para o limbo da história literária.

Os estrangeiros não pensaram assim[60]. Os românticos – sobretudo os irmãos Schlegel, E. T. A. Hoffmann e Musset – admiravam-no a ponto de chamar-lhe "Shakespeare italiano". A mistura estranha de enredos fabulosos, *lazzi* alegres das máscaras, imaginação fantástica e ambiente veneziano, exerceu durante decênios atração irresistível. Grillparzer pretendeu traduzir a mais dramática das *fiabe*, *Il Corvo*, e Musset a mais poética, *La donna serpente*. A combinação realmente extraordinária do jogo

---

Edição das *Memorie inutili* por G. Prezzolini, 2 vols., Bari, 1910.
G. B. Magrini: *Carlo Gozzi e le fiabe.* Cremona, 1876.
I. A. Symonds: *The Memoirs of Carlo Gozzi.* London, 1890 (tradução com estudo).
E. Masi: *Studi sul teatro italiano nel secolo XVIII.* Firenze, 1891.
Ph. Monnier: *Venise au XVIIIe siècle.* Paris, 1907.
A. Guerrieri: *Le fiabe di Carlo Gozzi.* Venezia, 1924.
T. Mantovani: *Carlo Gozzi.* Roma, 1926.
60 H. Hoffmann-Russack: *Gozzi in Germany.* New York, 1930.

fantástico das máscaras venezianas com uma tremenda tragédia chinesa, *Turandot*, seduziu um Schiller à tradução e, ainda em nossos dias, Puccini à composição. Na novela fabulosa *Prinzessin Brambilla*, o grande E. T. A. Hoffmann condensou a atmosfera das *fiabe*, erigindo a Gozzi um belo monumento, que foi admirado por Baudelaire. Depois do romantismo, os melhores conhecedores da Veneza do século XVIII, Jules e Edmond de Goncourt, John Addington Symonds, Philippe Monnier, confessaram-se encantados por Gozzi. Os simbolistas russos dedicaram-lhe verdadeiro culto e Prokofief fez a música para o *Amore delle tre melarance*.

Gozzi era um reacionário obstinado. Em seu redor, viu cair em ruínas o mundo aristocrático, e vingou-se, ridicularizando as ciências naturais, a economia política, a nova filologia, os enciclopedistas, ateístas e burgueses. Contra o utilitarismo dos "filósofos milaneses" e a poesia antiaristocrática de Parini escreveu o curioso poema heróico-fantástico *La Marfisa bizarra*, para celebrar o heroísmo inútil e as "superstições" dos bons tempos idos. Pretendeu, pela última vez, reproduzir o mundo de Ariosto; mas em vez disso saiu um poema burlesco, ao gosto do Barroco. Eis aí as raízes da sua arte. Carlo Gozzi não tem nada em comum com Shakespeare, mas muito com o teatro espanhol. Calderón figura entre os seus modelos, o último Calderón das peças fantásticas. Até a sua teoria da arte como expressão da imaginação fantástica é a de Guarini, é barroca. Do ponto de vista italiano, Gozzi é realmente um fenômeno da decadência nacional, surgido exatamente no momento que precede o renascimento da nacionalidade. Do ponto de vista do século XVIII europeu, Gozzi é um retardatário esquisito: a mistura de imaginação fantástica e realismo popular, próprios do estilo barroco, tornou-se no século da Ilustração arbitrariedade subjetiva de um sonhador reacionário – mas isso seria uma das definições possíveis do romantismo. Visto da Alemanha, França, Inglaterra do começo do século XIX, Gozzi é um pré-romântico; por isso, encantou os estrangeiros. Hoje, já é cada vez menos lido; mas o seu valor não depende da admiração efêmera que uma contingência histórica lhe conquistou. A sua arte é produto de uma "heure exquise", o último sonho de um mundo agonizante, mas belo; e assim permanecerá.

A comédia do tipo Holberg-Goldoni dificilmente podia sobreviver à Revolução; a não ser nos países atrasados da Europa oriental,

nos quais a Revolução não repercutiu bastante e os problemas sociais de Holberg e Goldoni continuaram a inquietar os espíritos. Um Goldoni menor da Polônia seria o chamado "Molière polonês", o conde Fredro[61], aristocrata espirituoso e comediógrafo diletante, do qual os burgueses do país dos latifundiários gostavam ainda no século XX; consideram-no, com razão, "clássico". Um "clássico" mais bárbaro é o *Fidalgo* do russo Fonvisin[62], sátira holberguiana contra a moda europeizante dos aristocratas-intelectuais da época da tzarina Catarina; um grande problema russo do século XIX anuncia-se nessa comédia que reflete o choque entre os costumes bárbaros da Rússia antiga e uma civilização importada. A peça de Fonvisin não envelheceu até hoje; ainda continua sendo representada na Rússia. Mas supera-a em valor e atualidade permanente a grande comédia de Griboiedov[63], *Inteligência prejudica à Gente*. Eis mais uma prova da repercussão imensa do gênero "comédia burguesa", ao qual pertence, se bem que fora da cronologia: mas a Rússia de 1825 ainda se

---

61 Alexander Fredro, 1793-1876.
*Pan Geldhab* (1821): *Damas e Hussardos* (1825); *A Vingança* (1834); etc., etc.
St. Tarnowski: *As Comédias de Fredro.* Kraków, 1896.
J. Chrzanowski: *As Comédias de Fredro.* Kraków, 1917.
W. Folkierski: *Fredro e a França.* Warszawa, 1925.

62 Dionys Ivanovitch Fonvisin, 1744-1792.
*O Fidalgo* (1782).
J. Patouillet: *Le thêatre de moeurs russes des origines à Ostrowski*. Paris, 1912.
A. Veselovski: *Fonvisin*. Petersburg, 1914.
D. J. Blagoj: *Fonvisin*. Moscou, 1945.

63 Aleksandr Sergeievitch Griboiedov, 1795-1829.
*Inteligência prejudica à gente* (c. 1816/1824, representada 1831, publ. 1833).
Edições das obras completas por J. Sliapkin, 2.ª ed., 3 vols., Petersburg, 1911/1914; e por N. Piksanov, Moscou, 1929.
Or. Miller: *A Vida e Correspondência de Griboiedov.* Petersburg, 1879.
O. Kramaseva: *Griboiedov, sa vie, ses oeuvres.* Paris, 1907.
J. Patouillet: *Le théâtre de moeurs russes des origines à Ostrovski.* Paris, 1912.
N. Piksanov: *O Ambiente Social de "Inteligência prejudica à gente".* Berlin, 1928.
M. O. Gerchenson: *A Moscou de Griboiedov.* 3.ª ed. Moscou, 1928.
N. K. Piksanov: *História das Origens da Criação de "Inteligência prejudica à gente".* Moscou, 1929.

encontrava na situação social do século XVIII. *Gore ot uma* (*Inteligência Prejudica à Gente*) – outra tradução reza: *A Desgraça de Ter Razão* – representa o Rococó racionalista russo. Fonvisin pretendera defender-se do europeísmo; Griboiedov já pretende criar, em solo russo, um teatro comparável aos teatros europeus do século XVIII, e conseguiu esse objetivo com o mesmo sucesso de todas as grandes comédias do tipo: a obra entrou na consciência comum da inteligência russa, fornecendo à língua coloquial o maior tesouro de provérbios e locuções proverbiais depois das fábulas de Krylov. Assim como Holberg e Goldoni, Griboiedov pretendeu imitar Molière; e chegou a criar um tipo permanente. Tchatski, o herói da peça, é um Alceste russo; voltando da Europa, acha tudo na Rússia antiquado, convencional e falso. Choca-se violentamente com a sociedade. É o primeiro representante do reformismo ocidentalista à maneira de Bielinski e Turgueniev. Griboiedov é mesmo o precursor da "literatura de acusação social" à maneira de Gogol e Tolstoi. Mas o comediógrafo é superior ao seu personagem e ao seu enredo. Condena, igualmente, os conservadores petrificados e os inovadores insolentes. De Grigoiedov descendem, igualmente, os "ocidentalistas" e os "eslavófilos" russos do século XIX. Com ele, o gênero "comédia burguesa" demonstrou evidentemente as suas possibilidades imensas, "à condition d'en sortir"; mas o próprio gênero já estava morto.

Os motivos literários e sociais desse gênero combinam-se em Sheridan[64]: a sua primeira peça, *The Duenna*, é uma ópera cômica que revela as ligações com o melodrama italiano: *The Rivals* é caricatura alegre do sentimentalismo burguês; *The Critic*, parecendo-se um pouco com *El Café* de Moratín, é mais uma sátira mordaz contra o sentimentalismo e a shakespeariomania da literatura pré-romântica, confirmando a atitude ideológica do autor, que deu na *School for Scandal* a obra-prima do gênero. Segundo a opinião geral, Sheridan é o herdeiro da comédia

64 Richard Brinsley Sheridan, 1751-1816.
*The Duenna* (1775); *The Rivals* (1775); *The School for Scandal* (1777); *A Trip to Scarborough* (1777); *The Critic* (1779).
W. Sichel: *Sheridan.* 2 vols. London, 1909.
R. C. Rhodes: *Harlequin Sheridan.* Oxford, 1933.
L. Gibbs: *Richard Brinsley Sheridan, his Life and his Theatre.* New York, 1948.

da Restauração; realmente, uma das suas peças, *A Trip to Scarborough*, é versão do *Relapse*, de Vanbrugh. Sheridan teria apenas eliminado o cinismo sexual, devendo a essa emenda hábil o sucesso permanente da sua obra que sobreviveu na época da hipocrisia vitoriana. A crítica inglesa moderna, novamente entusiasmada pela comédia da Restauração, compraz-se em desvalorizar Sheridan que, de fato, não é comparável a Wycherley ou Congreve. Parece-se com eles menos pelos valores da sua obra do que pelo estilo da sua vida: grande orador parlamentar e *dandy* endividado, "leão de salão" espirituosíssimo e bebedor terrível. No palco, porém, Sheridan é mais manso. Já foi chamado figura de transição entre Beaumarchais e Wilde; mas não tem o espírito revolucionário do primeiro nem o imoralismo consciente do outro. A confrontação do hipócrita Joseph Surface e do sincero Charles Surface, na *School for Scandal*, revela fins morais parecidos com os de Wycherley; apenas, o moralismo já não parece subversivo porque a ascensão da burguesia havia transformado os escritores da vanguarda em porta-vozes de uma classe poderosa. Sheridan faz o processo satírico da alta sociedade inglesa, assim como Shaw fará o da *middle class*, e com eficiência semelhante. O seu diálogo, menos fino do que o de Congreve, é o mais rápido, o mais vivo que já se ouviu no palco inglês; e como criador de caracteres cômicos, o autor dos escandalosos *Sir* Benjamin Backbite e *Lady* Sneerwell, da extravagante Lydia Languish e da desgraçada Mrs. Malaprop, do escritor *Sir* Fretful Plagiary e do crítico Puff, só cede a Ben Jonson. Mas em Sheridan desaparece definitivamente a tradição nacional do teatro inglês, sendo substituída pela forma do teatro europeu internacional da filiação Molière-Holberg-Goldoni. Todos os comediógrafos ingleses do século XIX, até o advento das traduções de Ibsen, imitarão Sheridan, figura da transição entre Wycherley e Wilde.

Mas nenhum deles será um grande comediógrafo. A Inglaterra burguesa do século XIX não terá um teatro de valor literário. Em compensação, terá um grande romance. E o romance inglês inspirou-se muito em experiências dramatúrgicas. Samuel Richardson foi beber inspiração na comédia sentimental de Cibber e Steele; Fielding começou com farsas satíricas; o verdadeiro sucessor de Sheridan é Jane Austen, à qual os melhores críticos elogiaram a força de caracterizar dramaticamente os personagens. Até Dickens, apaixonado do teatro, será da

mesma tradição que demonstra, mais uma vez, o alcance do gênero "comédia burguesa".

Entre as literaturas que cultivaram esse gênero, falta a francesa. Nem a esquematização de Molière por Destouches, nem a farsa de Regnard, nem a comédia psicológica de Marivaux podiam produzir um Holberg ou Goldoni. Voltaire, que dominava todos os gêneros e parecia comediógrafo nato, não produziu nenhuma comédia apreciável. O fato causa estranheza tanto maior quanto é certo existirem os começos de uma comédia social em Dancourt e Lesage. Será preciso procurar as razões na estrutura antibarroca da comédia de Molière e nas conseqüências estilísticas do classicismo, limitando a capacidade da evolução do gênero. Em toda a parte, os autores da comédia burguesa acreditavam imitar Molière, enquanto criaram o novo gênero; só no fim do século aparece na França também a comédia burguesa, com Beaumarchais; mas o seu teatro significava o abandono definitivo do modelo de Molière. Tanto tempo se precisava – seria este o motivo sociológico da demora – para que a burguesia francesa rompesse a pseudomorfose aristocrática, imbuindo-se da consciência de classe que a levou a fazer a Revolução.

As comédias de Beaumarchais[65] constituem na história do teatro francês do século XVIII uma novidade absoluta: pela primeira vez depois das farsas de Molière, a gente pôde rir, e rir às gargalhadas, enquanto a comédia de Destouches e Marivaux permitira apenas o sorriso. Beaumarchais faz crítica social mais forte do que o autor do *Georges Dandin* e do *Bourgeois-gentilhomme*, e em sentido oposto. De Molière, parece conhecer apenas aquelas farsas alegres que a crítica severa do clas-

---

65 Pierre Caron de Beaumarchais, 1732-1799.
*Eugénie* (1767); *Mémoires* (1775); *Le Barbier de Seville* (1778); *Le Mariage de Figaro* (1784); *La mère coupable* (1792).
E. Lintilhac: *Beaumarchais et ses oeuvres.* Paris, 1884.
A. Hallays: *Beaumarchais.* Paris, 1897.
A. Bettelheim: *Beaumarchais.* 2.ª ed. Leipzig, 1911.
F. Gaiffe: "*Le Mariage de Figaro" de Beaumarchais.* Paris, 1928.
L. Latzarus: *Beaumarchais.* London, 1930.
J. Scherer: *La dramaturgie de Beaumarchais.* Paris, 1954.

sicismo condenara. Quer dizer, Beaumarchais não se filia na tradição da comédia séria que se iniciou com Molière, mas à tradição da farsa maldizente que com Molière acabara. Daí os elementos pré-molièrianos e estrangeiros, italianos e espanhóis, do seu teatro: a *gaillardise gauloise*, a vivacidade rapidíssima do diálogo como nos recitativos da ópera bufa italiana, a caracterização dos personagens que se parecem muito com as máscaras da *commedia dell'arte*; até o ambiente espanhol, em que se passam as duas comédias máximas, parece reminiscência das origens longínquas da comédia francesa. Todos esses elementos juntos renovam a farsa tradicional, a farsa da burguesia medieval francesa, conferindo-lhe nova significação: serve, agora, às reivindicações sociais mais ousadas. "Métier d'auteur, métier d'oseur", dizia Beaumarchais, escrevendo o famoso monólogo de Fígaro, em que compara as vantagens do nascimento no seio da nobreza com as dificuldades de carreira da *roture*; mas o grito de revolução "finit par des chansons". Farsa musical como expressão das reivindicações da burguesia, cujo porta-voz, no caso, é um "oseur", ou antes um "brasseur d'affaires". A literatura de Beaumarchais é um incidente na sua vida aventurosa de proletário parisiense, relojoeiro, mestre de música das princesas reais, agente secreto, fornecedor de armas, editor das obras completas de Voltaire, e novamente "brasseur d'affaires" na República. Um técnico brilhante, embora autodidata, dos grandes negócios – fato ao qual corresponde a sua brilhante técnica dramatúrgica que consegue efeitos excitantes com elementos de inverossimilhança evidente. Não pensava em reivindicar os direitos mais elementares dos proletários parisienses, ocupado como estava em tornar-se burguês e milionário. E só gritou quando a magistratura e a administração do *ancien régime* lhe dificultaram esse caminho. Então escreveu um grande monólogo de súdito indignado, os muito eloqüentes *Mémoires* contra o juiz Goezman; e continuou-o com o monólogo subversivo de Fígaro. Beaumarchais falou em seu próprio nome; daí a violência das acusações e o *esprit* mordaz que burla e destrói a censura; e quando tudo terminara em *chansons*, reparou-se que falara o porta-voz da burguesia inteira, da época, do continente, um grande satírico, um mestre do riso que mata.

Mas não matou sem lágrimas. "Je me presse de rire de tout, de peur d'être obligé d'en pleurer." Às vezes, Beaumarchais chorou mesmo,

nas apóstrofes super-eloqüentes dos *Mémoires*, em comédias sentimentais como *Eugénie* e *La mère coupable*, e no último ato do *Mariage de Figaro*. E esse sentimentalismo é o sintoma mais seguro do caráter burguês do seu teatro. Do ponto de vista psicológico, o sentimentalismo é o reverso da sensualidade, e esta, nas comédias de Beaumarchais, já é expressão de um brutal materialismo: "Boire sans soif et faire l'amour en tout temps; il n'y a que ça qui nous distingue des autres bêtes." Mas ainda há em Beaumarchais um reflexo de poesia do Rococó francês: a sensualidade ligeiramente perversa da figura de Chérubin pertence ao mundo de Boucher e Fragonard. Beaumarchais, apesar de toda a agressividade e maledicência, não dissimula simpatias pelo seu conde Almaviva. Beaumarchais pretende destruir uma ordem social fora da qual a sua arte não será possível. Daí resulta certa poesia melancólica nas entrelinhas, poesia que encontrará a sua expressão plena só na música de Mozart. O que "finit par des chansons" foi a pseudomorfose aristocrático-classicista da burguesia "à la Voltaire", do qual Beaumarchais foi, não por acaso, o editor das obras completas, algo como um testamenteiro.

A Revolução veio; e não demorou em revelar o seu caráter estritamente burguês, capitalista. Ao povo ficou apenas o *jus murmurandi*. A comédia de Beaumarchais sofreu, nos seus sucessores, transformações análogas, dissociação dos seus elementos constitutivos: perdeu a atmosfera poética, substituindo-se a agressividade pelo moralismo, conservando-se apenas a nova técnica de construção dramatúrgica que será a técnica do burguês pacífico Augier e do moralista grave Dumas Filho. E o espírito alegre e maldizente de Beaumarchais retirou-se para onde viera, para os subúrbios populares de Paris, sobrevivendo no *vaudeville*, em que se diz tudo, franca e alegremente, e em que "tout finit par des chansons".

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

## *Capítulo III*

### O PRÉ-ROMANTISMO

OS HISTORIADORES da literatura inglesa e alemã tiveram sempre consciência da preparação vagarosa do futuro romantismo, durante o século XVIII: Thomson e Young, Gray e Cowper são os precursores de Wordsworth e Coleridge, e o sentimentalismo de Samuel Richardson, ainda na primeira metade do século, liga-se ao *Werther*, de Goethe. Este, por sua vez, pertence ao movimento alemão do "Sturm und Drang", que antecipou muitos elementos do romantismo, do qual, no fundo, só o episódio classicista de Weimar o separa. O caso francês é diferente: o começo oficial do romantismo seria a publicação da *Méditations poétiques et religieuses*, de Lamartine, em 1820, seguida, no teatro, 1830, pela decisiva "bataille d'Hernani". Os precursores franceses, Chateaubriand e madame de Staël, já são contemporâneos do pleno romantismo anglo-alemão. O que existe de "romântico" na literatura francesa do século XVIII não chega a constituir um movimento coerente. Resta o caso de Rousseau. Mas as conseqüências do pensamento rousseauiano, românticas na Alemanha e na Inglaterra, foram revolucionárias na França; e os anti-românticos franceses gostam de considerar o suíço Rousseau como estrangeiro, atribuindo-se os sentimentalismos "pré-românticos" do Rococó francês também a influências estrangeiras, principalmente inglesas. Na França não haveria, pois, uma

elaboração lenta do romantismo, e sim uma invasão revolucionária de "pré-romantismos" de origem estrangeira. Esse conceito, por mais inexato que seja, revelou-se porém muito útil para fins de esquematização, de modo que foi aceito pelos historiadores das literaturas inglesa e alemã. Em vez de falar em "romantismo avant la lettre" do século XVIII, adotaram o termo "pré-romantismo", interpretado como suma dos movimentos românticos na Europa do século XVIII, inclusive na França de Rousseau.

O Pré-Romantismo[1] é um fenômeno muito bem definido: uma nova sensibilidade poética, mais íntima da natureza, inclinações religiosas e místicas, sentimentalismo, revolta contra as convenções estéticas do classicismo, gosto pela poesia popular e primitiva – enfim, uma mentalidade que oscila entre tristeza melancólica e protesto revolucionário. Mas além da definição estilística, o problema histórico do pré-romantismo apresenta-se difícil: a transformação dele em romantismo, assim como o conhecemos, mal teria sido possível sem as influências rousseauianas, provenientes da França. Na França, porém, o sentimentalismo inglês transformou-se em emoção revolucionária. O problema histórico do pré-romantismo reside, pois, nas relações literárias anglo-francesas; eis o motivo por que o estudo do Pré-romantismo começou justamente na França, embora considerada "país sem pré-romantismo bem definido". O estudo daquelas relações anglo-francesas[2] dá, porém, resultados inesperados. As traduções de Thomson por madame Bontemps (1760), de Young (1769) e de Ossian (1777) por Letourneur, (após as primeiras tentativas de Turgot e Suard, em 1760 e 1761) encontraram, na França, o pré-romantismo rousseauiano já na sua plenitude, não o criaram, foram, antes, motivadas por ele. Contrário – mas levando a conclusões semelhantes – é o caso de Milton, que durante o século XVIII exerceu em toda a Europa influências de cunho pré-romântico, menos na França; as traduções do *Paradise Lost*, por Dupré de Saint-Maur (1729) e Louis Racine (1755), chegaram cedo demais e não encontraram

---

1 M. Lamm: *Upplysningstidens Romantik.* 2 vols. Stockholm, 1918/1920.
P. Van Tieghem: *Le préromantisme.* 3 vols. Paris, 1948.

2 J. Texte: *Jean-Jaques Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire. Étude sur les relations littéraires de la France et de l'Angleterre au XVIIIe siècle.* Paris, 1895.
D. Mornet: *Le romantisme en France au XVIIIe siècle.* Paris, 1912.

repercussão. Os franceses sentiram Milton como "poeta cristão", e as intenções e personalidades dos tradutores – que eram classicistas "reacionários" – confirmaram o preconceito racionalista; só Chateaubriand será, até certo ponto, "miltoniano" em sentido pré-romântico. As verdadeiras influências inglesas, incontestáveis já durante a primeira metade do século, são de outra natureza. O *Spectator*, de Addison e Steele, foi traduzido já em 1714. Grande foi a glória francesa de Pope: Robeton traduziu o *Essay on Criticism* em 1717; madame Caylus verteu, em 1728, o *Rape of the Lock* e Le Franc de Pompignan publicou em 1740 a versão de uma poesia religiosa de Pope, *La Prière universelle*. Pope foi recebido na França como classicista, poeta Rococó e "reacionário" religioso; nada de pré-romântico. Uma nova perspectiva abriu-se, em 1734, com as *Lettres philosophiques*, de Voltaire: revelaram aos franceses uma Inglaterra tolerante, deísta, racionalista, o oposto quase do pré-romantismo, com suas inclinações místicas e sentimentais. Mas Voltaire não tem a prioridade. Já em 1731, os franceses haviam conhecido na Inglaterra pelo volume V das *Mémoires et aventures d'un homme de qualité*, do abbé Prévost[3], cuja *Manon Lescaut*, de 1731, precede de nove anos a *Pamela*, de Richardson. A mesma relação se dá, aliás, entre *Pamela* e a *Vie de Marianne*, de Marivaux, de modo que já se pensava em influência, muito improvável aliás, do francês sobre o pré-romântico inglês[4]. Mas é certo que o sentimentalismo pré-romântico tem relações, se bem que subterrâneas, com a sensualidade dos libertinos da Régence, e não só da Régence. Sabemos hoje[5] que as idéias de Prévost acerca da Inglaterra já estavam preconcebidas antes das suas primeiras viagens àquele país. A Inglaterra que ele apresentou aos franceses é fruto de leituras em Wycherley, Vanbrugh, Farquhar, Otway e nos romances picarescos de Defoe. É a Inglaterra da tragédia e comédia da Restauração, país de sedutores aristocráticos, prostitutas e ladrões, de uma moralidade

---

3 Edição crítica do vol. V das *Mémoires et aventures d'un homme de qualité* do abbé Prévost por M. E. J. Robertson, Paris, 1927.

4 A questão das relações entre Marivaux e Richardson é estudada em: H. S. Hughes: "Translations of 'Vie de Marianne' and their Relation to Contemporary English Fiction". (In: *Modern Philology,* XV, 1917.)

5 C.-E. Engel: *L'abbé Prévost en Angleterre.* Paris, 1939.

muito duvidosa, comum à Restauração e à Régence. E Cleveland, o herói do romance de aventuras de Prévost, é um homem "sombre, capricieux, neurasthénique, exalté, torturé par les scrupules, le spleen et le vent d'Est": enfim, um pré-romântico.

A análise das relações literárias anglo-francesas confirma a tese sobre o Neobarroco licencioso da Restauração e Régence como ponto de partida comum da Ilustração e do pré-romantismo[6]. A relação íntima entre sensualidade e sentimentalismo é fato conhecidíssimo da psicologia. Resta explicar a transição do otimismo racionalista da "Harmonia do Universo" em pessimismo e melancolia, e os motivos psicológicos e sociais da atitude revolucionária.

A resposta será: o otimismo da "Harmonia do Universo" não tem só raízes racionais. O exemplo – um exemplo importantíssimo – é Shaftesbury[7]. A oposição do nobre lorde contra as convenções morais e religiosas da sua terra e as suas relações íntimas com os deístas não são provas de racionalismo autêntico. O deísta acredita numa perfeição e harmonia tão grande do Universo que intervenções divinas – milagres e revelações – se tornaram supérfluas. Shaftesbury aceitou esse otimismo cósmico, mas por motivos diferentes, irracionalista. A influência dos platonistas de Cambridge levou-o a uma interpretação entusiástica da "Harmonia Universal", à maneira de Giordano Bruno, no qual o inglês aprendeu a crença na perfeitabilidade do mundo e do homem, garantida pela comunhão entre as criaturas e o Universo, assim como entre os objetos e as idéias platônicas. O velho problema do platonismo, a relação entre as idéias e os objetos e as criaturas particulares, resolveu-o Shaftesbury à maneira da filosofia estóica: os germes do bom e do belo estão espalhados por toda a parte, comunicando vida superior às realidades materiais. Daí a fé antiempirista

---

6 Cf. os últimos parágrafos do capítulo "O rococó".

7 Anthony Ashley Cooper, Earl of Shaftesbury, 1671-1713.
*Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times* (1711).
B. Rand: *The Life, Letters and philosophical Regimes of Shaftesbury.* London, 1900.
J. M. Robertson: *Shaftesbury.* London, 1907.
E. Tiffany: *Shaftesbury as Stoic.* New York, 1923.
R. L. Brett: *The Third Earl of Shaftesbury. A Study in Eighteenth-Century Theory.* London 1950.

de Shaftesbury em idéias inatas, que domina a sua estética e a sua ética. As idéias estéticas inatas explicam as atividades do "gênio" nos artistas; e as idéias éticas inatas permitem estabelecer uma ética do sentimento sem sanções divinas.

Shaftesbury é o grande filósofo do pré-romantismo. A estética do entusiasmo genial rompeu as cadeias das regras classicistas: agirá assim ainda em Schiller, grande admirador de Shaftesbury. O "moral sense" como princípio de uma ética laicista foi adotado pelos sensualistas ingleses, e reaparece em Adam Smith, que deu à "Harmonia do Universo" a interpretação econômica no sentido da burguesia. E a sensibilidade como princípio filosófico geral encontrou um partidário poderosíssimo em outro grande admirador de Shaftesbury: Rousseau.

No otimismo entusiástico de Shaftesbury encontram-se os germes espirituais da ética e revolução burguesas e da estética pré-romântica. Não tardará, porém, o conflito entre as suas conseqüências contraditórias. Na nova sociedade utilitarista que então se esboça, não há lugar para o artista que, tendo perdido os protetores aristocráticos, se retira para a boêmia dos cafés literários. A literatura está livre das cadeias da estética classicista; mas serve-se da nova liberdade para dar ao otimismo e racionalismo dos burgueses revolucionários uma resposta melancólica e pessimista. Ao industrial e ao comerciante, livres das limitações da legislação feudal e mercantilista, corresponde agora o escritor, livre das limitações do dogma classicista. Mas enquanto os burgueses constituem nova sociedade, ao lado e ao mesmo tempo em lugar da velha, os artistas ficam excluídos: em vez de depender da corte ou do salão aristocrático, dependem agora de um poder anônimo, do público.

Duas qualidades caracterizam o novo público: é anônimo, e não dispõe, em geral, de formação humanista, clássica. É então que a língua latina perde definitivamente a função de língua internacional; o mesmo se dá na literatura científica. As letras greco-latinas, até então propriedade comum de todas as pessoas cultas, tornam-se monopólio dos eruditos, já não podem fornecer o critério dogmático de toda a atividade literária. Na "Querelle des anciens et des modernes" vencem afinal os "modernes": cai o princípio da imitação dos antigos, mas cai também o princípio da "imitação da natureza". Já não existem "regras" obrigatórias; a atividade poé-

tica é regulada pelas capacidades individuais, e a sociedade já não impõe as limitações das *bienséances*: porque já não existe "sociedade" em sentido literário e sim apenas o "público" anônimo, amorfo, cada leitor separado e independente do outro, assim como todo autor está separado e independente do outro. "Imitação" já não existe, nem no sentido humanista, nem no sentido doutrinário, nem no sentido social. Será preciso substituir a "imitação" por outro princípio estético, tarefa da qual se incumbe uma nova disciplina filosófica: a estética[8].

A palavra aparece pela primeira vez em 1735 num tratado de Alexander Amadeus Baumgarten, o mesmo que publicou depois, em 1750, a primeira grande *Aesthetica*. O nome da nova disciplina foi escolhido para definir-lhe as fontes: é *scientia cognitionis sensitivae*, ao passo que as outras ciências se ocupam da *cognitio rationalis.* Essa teoria irracionalista da arte, derivando imediatamente da psicologia de Leibniz, não é de todo nova. A teoria do pré-romantismo encontrou seus primeiros defensores, muito cedo, na Itália[9]. São os teóricos italianos do começo do século, em *Della perfetta poesia italiana* (1706), de Muratori, e em *Della ragion poetica* (1708), de Gravina, que admitem e reconhecem o papel criador da imaginação livre ao lado do papel regulador da doutrina literária; já estão perto da teoria do entusiasmo criador e do "sense of beauty", de Shaftesbury, que por essa época residia na Itália. A arte, pois, não é produto das reflexões da razão, e sim produto dos movimentos inconscientes da imaginação, da inspiração. Resta saber como foi possível que quase toda a literatura, desde a Renascença até ao classicismo, tivesse renunciado a essa liberdade de inspiração, submetendo-se aos modelos greco-romanos e às *bienséances* da sociedade. Esse problema histórico foi resolvido por Vico: a poesia dos povos primitivos, na mocidade das nações, obedece apenas à inspiração, enquanto que, com o progresso da civilização, começam a prevalecer a reflexão e os elementos racionais.

---

8 M. Menéndez y Pelayo: *Historia de las ideas estéticas en España.* Vol. III. Madrid, 1891.
B. Croce: *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (p. II). 6.ª ed. Bari, 1928.

9 I. G. Robertson: *Studies in the Genesis of Romantic Theory in the Eighteenth Century.* Cambridge, 1923.

A estética vichiana incluiu o germe de uma revisão e revolução de todos os critérios estéticos; o século da Ilustração não estava preparado para aceitá-la, e Vico caiu, então, em olvido completo. Em vez da sua estética, surgiram tentativas diferentes de salvar o princípio da "imitação", dando-lhe novo fundamento psicológico ou limitando-lhe a aplicação: *Les beaux-arts réduits à un seul principe* (1746), do abbé Batteux: *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1765), de Burke; *Lakoon oder Ueber die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766), de Lessing. Tratava-se de evitar a anarquia literária. O pensamento vichiano sobreviveu, porém, por intermédio do maior crítico literário do pré-romantismo, Herder: em vez de basear a atividade poética no gênio individual, irresponsável e caprichoso, baseava-a no gênio nacional, nas estruturas mentais características das diversas nações. Herder deu a explicação teórica do gosto da segunda metade do século XVIII pelas poesias "nacionais": a escandinava, a escocesa; pela poesia popular, na qual o gênio nacional se exprime com a maior pureza; e do gosto pela poesia medieval, isto é, de antes da imitação racional dos antigos. Os gênios individuais foram, desta vez, considerados como expressões máximas do gênio das suas respectivas nações e épocas; fortaleceu-se o culto de Shakespeare, gênio da nação inglesa e da época da Renascença. Esta já não foi vista através dos óculos das regras do classicismo francês, não porque tais regras fossem falsas, mas porque eram de outra época e de outra nação. Cada época, cada nação tem as suas próprias "regras". Agora, o conceito "gênio" já não incluiu a idéia do individualismo anárquico; tornara-se capaz de substituir o conceito "imitação".

A história do conceito "gênio"[10] pode ser acompanhada através das traduções do *Cortegiano*, de Castiglione, nas diversas línguas européias. "Genius", o espírito tutelar dos antigos, é secularizado, transformado em espírito autônomo do indivíduo, enciclopedicamente formado e feito capaz de vencer em todas as tarefas de um *cortegiano*. Todos os *in-*

---

10 H. Wolf: *Versuch einer Geschichte des Geniebegriffs.* Leipzig, 1923.
E. Zilsel: *Die Entstehung des Geniebegriffs.* Tuebingen, 1926.
P. Grappins: *La théorie du Génie dans le Préclassicisme allemand.* Paris, 1952.

*gegni* são considerados iguais, assim como todos os *cortegiani* são iguais. Na própria Renascença, as limitações das *bienséances* aristocráticas excluem a interpretação individualista do conceito. Só um pensador meio religioso como Cardano salienta o papel da inspiração na formação dos "gênios"; e um pensador pré-barroco como Juan Huarte acentua o papel da imaginação livre. Depois, o desejo de brilhar nas reuniões acadêmicas, no Hôtel de Rambouillet e nos salões, acrescentou à "formação" do gênio uma outra qualidade para ele sobreviver no *struggle for life* dos espíritos: a originalidade. Marinismo, gongorismo, conceptismo apreciam a metáfora nova, a "idéia" nova. *Agudeza y arte de ingenio*, de Gracián, é um manual da originalidade. Mas sempre se trata de uma qualidade da inteligência, do *esprit*; maneiras, costumes, sentimentos submetem-se à ditadura da sociedade. Só quando o poeta se retirou do salão, tornando-se boêmio, às vezes malcriado e sórdido, como um Johnson, às vezes libertino, como um Diderot, e quase sempre cheio de *spleens* e caprichos, como um Rousseau, foi que se descobriu o valor da originalidade do sentimento como fonte da originalidade na poesia. Então publicou Edward Young, que foi a própria encarnação do *spleen* inglês, as *Conjectures on original Composition* (1759). O poeta definiu-se, então, por dois versos de Shakespeare –

> "The lunatic, the lover, and the poet,
> Are of imagination all compact"

– comparando a inspiração aos estados semiconscientes da alma. A infância é considerada como a idade poética por excelência, e os produtos literários da infância da humanidade – a Bíblia, Homero, a poesia popular e medieval – são cada vez mais idolatrados, ao passo que o ideal da perfeição artística cai por terra.

É uma revolução dos valores literários. Causa estranheza, porém, o fato de a revolução estética não coincidir totalmente com a revolução política e social que se prepara ao mesmo tempo. Quase acontece o contrário. Decerto, existem exceções como Diderot; e a maior de todas é Rousseau. Mas são exceções. Em geral, não são os pré-românticos que apresentam as reivindicações políticas e sociais; deixam esse papel aos classicistas. Do classicismo ortodoxo de Voltaire, subversivo em todos os outros sentidos,

já não é necessário falar. Classicista ortodoxíssimo é La Harpe[11], autor de tragédias voltairianas; como crítico do *Mercure de France*, exerceu uma ditadura literária ferrenha, e ainda no fim do século o seu *Cours de littérature ancienne et moderne* é bíblia e código do classicismo; mas esse La Harpe professa idéias políticas avançadas e revolucionárias. Em muitos dos grandes órgãos da renovação literária – as *Novelle litterarie* (desde 1758), de Giovanni Lami, em Florença, as *Briefe, die neueste Literatur betreffend* (desde 1759), de Lessing e Moses Mendelssohn, o *Teutscher Merkur* (desde 1773), de Wieland – reina neutralidade política. Em compensação, *The Edinburgh Review* (desde 1802), de Francis Jeffrey, Sydney Smith e Henry Brougham, órgão principal do liberalismo britânico, que em plena guerra contra a França não se tornou inteiramente hostil à Revolução francesa – este órgão dos avançados em matéria política será uma fortaleza da reação literária, do culto de Pope em pleno romantismo. Os grandes campeões da liberdade política são quase todos reacionários em matéria literária. Talvez o mais poderoso porta-voz do liberalismo em todo século XVIII fosse o autor anônimo das "Letters of Junius", hoje identificado, pela maioria dos pesquisadores, como *Sir* Philip Francis[12]. Alto funcionário da administração colonial da Índia, Philip Francis, imbuindo-se *là-bas* da dignidade real de todo cidadão inglês, revoltou-se depois, na pátria, contra as tentativas insípidas do rei Jorge III para limitar essa dignidade e as prerrogativas do Parlamento. Manifesto da oposição liberal foram as suas cartas, publicadas sob o pseudônimo de Junius, no *Public Advertiser*, reivindicando a liberdade da imprensa contra os reis que não querem ouvir a verdade – a carta

---

11 Jean-François de La Harpe, 1739-1803.
*Warwick* (1763); *Philoctète* (1783); *Coriolan* (1784); *Virginie* (1786); etc.
*Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne* (1799/1805).
C.-A. Sainte-Beuve: *Causeries du Lundi.* Vol.V.

12 *Sir* Philip Francis, 1740-1818.
"Letters of Junius" (publ. no *Public Advertiser,* janeiro de 1769 até janeiro de 1772).
Edição por C. W. Everett. London, 1927 (com introdução, contestando a autoria de Francis).
A tese de autoria de Francis, afirmada desde 1813 por John Taylor, já conta com o apoio de Th. B. Macaulay no ensaio sobre Warren Hastings, 1841.

XXXV, endereçada ao próprio rei, é uma das peças mais extraordinárias de prosa inglesa; uma prosa muito latinizada, de grandes períodos ciceronianos, de elevação clássica.

O poeta daqueles dias agitados, que precederam a revolução americana, foi Charles Churchill[13], o colaborador do jornalista e agitador radical John Wilkes, no *North Briton*. Churchill é considerado por alguns como promessa de um gênio que morreu cedo demais; e é verdade que os seus versos duramente modelados revelam um espírito de poeta satírico, digno de Dryden, se bem que com menor força moral e com mais amargura. O que lhe falta, porém, é originalidade. *Gotham* tem elementos pré-românticos; mas a sua obra principal, o poema satírico *Rosciad*, não se afasta do estilo de Pope. O radical é classicista rotineiro.

Os radicais franceses oferecem o mesmo espetáculo. Chamfort[14], o revolucionário quase anarquista e autor dos aforismos mais mordazes em língua francesa, escreveu uma tragédia voltairiana, *Mustapha et Zéangir*, e também os elogios acadêmicos de Molière e La Fontaine. Mirabeau[15], a grande voz da razão revolucionária, talvez seja o maior orador político do século: dos oradores liberais dos parlamentos do século XIX ele se

---

13 Charles Churchill, 1731-1764.
*Rosciad* (1764); *Prophecy of Famine* (1763); *Epistle to William Hogarth* (1763); *Gotham* (1764).
F. Putschi: *Charles Churchill, sein Leben und seine Werke.* Wien, 1909.

14 Sébastien-Roch-Nicolas Chamfort, 1741-1794.
*Pensées, maximes et anecdotes* (1803).
Edição das *Maximes et Pensées* por A. Van Bever, Paris, 1923, e dos *Caractères et anecdotes* por A. Van Bever. Paris, 1924.
M. Pellisson: *Chamfort, étude sur sa vie, son caractère et ses écrits.* Paris, 1895.
J. Teppe: *Chamfort, sa vie, son oeuvre, sa pensée.* Paris, 1950.

15 Gabriel-Honoré de Riquetti, comte de Mirabeau, 1749-1791.
Discursos: "Sur le veto" (1 de setembro de 1789); "Sur la contribuition du Quart" (26 de setembro de 1789); "Sur le drapeau tricolore" (21 de outubro de 1790); "Sur la constituition civile du clergé" (novembro de 1790, janeiro de 1791); "Sur l'émigration" (fevereiro de 1791), etc.
Edição dos discursos por L. Lumet, Paris, 1912.
E. Rousse: *Mirabeau.* Paris, 1891.
Cl. Ferval: *La jeunesse de Mirabeau.* Paris, 1936.

distingue pela grande verve, que não é, porém, conseqüência de improvisação. Os discursos de Mirabeau foram elaborados com grande cuidado literário e depois pronunciados com o temperamento de um grande ator. Entre todos os oradores modernos foi Mirabeau o que mais se aproximou dos processos de trabalho da eloqüência antiga; e o seu estilo, no sublime como no epigramático, corresponde ao ideal demosteniano. O tribuno é um clássico. As analogias não acabam aí. Uma geração mais tarde, em pleno romantismo, é Courier[16] o maior panfletista da oposição liberal. Oficial do exército napoleônico, retirado para os campos e levando a vida de um vinhateiro, não se podia conformar com o patriarcalismo reacionário da Restauração bourbônica: lançou contra ela os seus panfletos mais espirituosos do que violentos e de grande eficiência jornalística. O individualismo indomável de Courier é simpático. Mas a releitura dos panfletos é uma decepção. Courier revela o mau humor de um burguês que tem de pagar imposto; acabou assassinado, mas não por agentes do governo e sim por camponeses que maltratara. A ironia permanente do seu estilo acaba cansando o leitor; é o artifício do grecista erudito que considerava como obra principal da sua vida a tradução do idílio *Dafne e Cloe*, de Longos. O panfletista liberal é o último representante do classicismo ilustrado; em plena luta constitucional não esqueceu a Arcádia anacreôntica.

Isso acontecerá quase um século depois do aparecimento do pré-romantismo, movimento que não conhece fronteiras nacionais e tampouco fronteiras cronológicas. As origens do pré-romantismo e a sua independência do movimento político manifestam-se num curiosíssimo monge

16 Paul-Louis Courier, 1772-1825.
"Pétition aux deux Chambres" (1816); "A Messieurs les juges du Tribunal de Tours" (1818); "Simple discours de Paul-Louis Courier, vigneron de la Chavonnière" (1821); "Pamphlet des pamphlets" (1824); etc. – tradução de *Daphnis et Chloé,* de Longos (1810).
Edição por R. Gaschet, 2 vols., Paris, 1925.
R. Gaschet: *La jeunesse de Paul-Louis Courier.* Paris, 1911.
R. Gaschet: *Paul-Louis Courier et la Restauration.* Paris, 1913.
P. Arbelet: *Trois solitaires.* Paris, 1934.

espanhol, o beneditino Feijóo[17], filho do século XVII, dono de uma cultura enciclopédica – partindo da teologia e chegando, através das letras, até a biologia e a medicina – como só os eruditos barrocos sabiam reunir. Ortodoxia católica não se discute com um monge espanhol, seja ele embora do século XVIII, que foi o século em que o Papa Benedito XIV aceitou a dedicatória de *Le Fanatisme ou Mahomet le Prophète*, de Voltaire. “Em necessariis unitas, em dubiis libertas” é um velho lema católico; e ao P. Feijóo muitas coisas parecem duvidosas. É um grande lutador contra as superstições populares e um grande divulgador de conhecimentos científicos e úteis; Bacon é o seu modelo de pensar. Evidentemente não pretende purificar ou reformar a Igreja Romana. O que lhe importa é a reforma da sua pátria decadente; é um reformador por patriotismo; e visando a esse fim divulga as idéias da Ilustração francesa. E sobretudo pela tolerância, e a sua discussão com um judeu de Bayonne é um modelo de dignidade sacerdotal e simpatia filantrópica. Mas justamente por tolerância rejeita o racionalismo intolerante. Revela o maior respeito pelas grandes tradições nacionais e eclesiásticas da Espanha, pelo ascetismo e pela mística, e o seu culto pela literatura francesa não exclui a admiração por Lope de Vega e Calderón, que os seus contempoâneos afrancesados desprezavam. Nesse sentido, o padre não merece o apelido de “Voltaire español” que os seus inimigos lhe deram. A sua tolerância é estética também; não admite o dogma de Boileau. E assim escreveu, em 1733, os tratados “Razón del gusto” e “El no sé qué”, publicados no volume VI do *Teatro crítico universal*, que se situam entre Gravina e Vico e os teóricos ingleses e alemães do pré-romantismo. Como Gravina e Shaftesbury, salienta Feijóo a importância do “entusiasmo” na produção poética, pronunciando-se contra o estilo solene e elevado, assim como o fará Wordsworth. A data de 1733 na folha de

---

17 P. Benito Jerónimo Feijóo, 1676-1764.
*Teatro crítico universal* (1726/1739); *Cartas eruditas y curiosas* (1742/1760).
Edição de textos seletos por A. Millares Carlo (Clásicos Castellanos) e na Biblioteca de Autores Españoles, vol. LIV.
M. Morayta: *El P. Feijóo y sus obras.* Valencia, 1913.
G. Delpy: *L’Espagne et l’esprit européen. L’Oeuvre de Feijóo.* Paris, 1936.
A. Ardao: *La filosofía polémica de Feijóo.* Buenos Aires, 1964.

rosto daqueles tratados confirma uma vez mais a independência do pensamento pré-romântico a respeito dos outros movimentos do século. O fator cronológico é tão secundário como o político.

Feijóo é menos literário do que crítico da civilização, no sentido em que hoje se dá esse nome a pensadores como Burckhardt. O século XVIII criou essa disciplina do espírito. A força dominante, o "Zeitgeist", do século XVIII é o racionalismo; contra ele dirige-se a crítica, reivindicando os direitos do sentimento. O reivindicador é, no entanto, a inteligência, que é anti-sentimental por definição. A conseqüência é uma contradição dialética, pela qual o otimismo sentimental de Shaftesbury se decompõe, cedendo a uma mentalidade melancólica e, por fim, pessimista.

O ponto de partida dessa evolução é o próprio pensamento de Shaftesbury; é otimista porque acredita na perfectibilidade do homem e do mundo, o que implica em negação do pecado original; como todos os pensadores de estilo burguês, Shaftesbury é antipascaliano. Mas a perfectibilidade não se identifica com o progresso dos racionalistas; não se realiza por meio de descobertas científicas e libertações antitradicionalistas, mas por meio de entusiasmos estéticos e generosidades morais que põem o homem em contato imediato com a alma do Universo. O entusiasta Shaftesbury é o oposto do maniqueu céptico Bayle; não cairá no pessimismo de Voltaire, pessimismo que é a tentação permanente dos racionalistas. É um estóico, sim, mas não da estirpe dos estóicos pessimistas do Barroco. Se Shaftesbury fosse homem de ação, professaria o estoicismo viril, de resistência, de Lucano; quando muito, seria melancólico.

O homem da ação e espírito melancólico foi Vauvenargues[18]. Aristocrata empobrecido, chegando a oficial da guarda real à custa de gran-

---

18 Luc de Clapiers, marquis de Vauvenargues, 1715-1747.
*Introducion à la connaissance de l'esprit humain, suivie de Réflexions et Maximes* (1746).
Edição por P. Varillon, 3 vols., Paris, 1929.
C.-A. Sainte-Beuve: *Causeries du Lundi.* Vols. III, XIV.
M. Wallas: *Vauvenargues.* Cambridge, 1928. G. Lanson: Le marquis de Vauvennargues. Paris, 1930.
G. Lanson: *Le marquis de Vauvenargues*. Paris, 1930.
F. Vial: *Une philosophie et une morale du sentiment. Luc de Clapiers, marquis de Vauvenargues.* Paris, 1938.

des sacrifícios financeiros e da saúde, dedicando-se a estudos literários na solidão das guarnições provincianas, foi enfim reformado, terminando em meio das maiores privações uma obra fragmentária que o próprio Voltaire reconheceu como genial; e morreu com trinta e dois anos: Vauvenargues é o representante ideal de um estoicismo viril, de resistência profunda. Como estóico sempre foi considerado, e o seu gosto de diletante literário pela poesia de Lucano confirma a opinião geral. Mas Vauvenargues era aristocrata e oficial, um cavaleiro de velha estirpe; só a fraqueza da saúde lhe destruiu os sonhos de ação gloriosa. Não admite o ideal estóico da "ataraxia" imperturbável. Confessa-se "dominé par les passions les plus aimables"; perguntaria, com Young, se apenas a razão foi batizada, não o sendo as paixões. "Si vous avez quelque passion qui élève vous sentiments, qui vous rende plus généreux, plus compatissant, plus humain, qu'elle vous soit chère!" Eis o entusiasmo de Shaftesbury em um homem nato para a ação. Já se chamou a Vauvenargues "professeur d'énergie"; Stendhal, que o adorava, reconheceu nele sua preferência pelas grandes almas apaixonadas, mesmo que fossem menos virtuosas que as dos burgueses tímidos. A psicologia de Vauvenargues é anticristã, ou pelo menos antijansenista. O pecado original não é de importância capital, pois "il y a des semences de bonté et de justice dans le coeur de l'homme". Não há nada de mais oposto ao pessimismo de la Rochefoucauld. Vauvenargues tinha fé na bondade da natureza humana; por isso, Voltaire o saudou como um aliado contra Pascal. Mas a fé de Vauvenargues não se baseava nas forças da razão cartesiana. Como Shaftesbury, confiava-se ao *moral sense*, aos instintos que a Natureza nos deu e que correspondem aos "germes divinos" da doutrina estóica. "La raison nous trompe plus souvent que la nature." Quer dizer, a Natureza não é razoável. A famosa frase de Vauvenargues, sempre citada – "Les grandes pensées viennent du coeur" – não é um lugar-comum de moralista; é um protesto vigoroso contra o racionalismo do século e uma volta ao *esprit de finesse* de Pascal, em oposição ao *esprit géométrique*. Vauvenargues, enfermo como Pascal e leitor infatigável das *Pensées*, é um irmão espiritual do pensador de Port-Royal, não pela fé mas pelo cepticismo. Certo cepticismo, resíduo anti-racionalista do cristianismo abandonado, impediu o deísta Vauvenargues de tirar as últimas conclusões do seu culto da energia, que o teriam aproximado de Nietzsche – que foi outro grande admirador de Vauvenargues. Tendo em vista esse cepticismo

poder-se-ia situar Vauvenargues entre o pessimismo de Pascal e o otimismo de Rousseau; ou então entre o otimismo do cristão Pascal e o pessimismo do sentimental Rousseau. Precisamente entre otimismo e pessimismo se encontra a disposição mental que dá às páginas de Vauvenargues o encanto de simpatia humana ligeiramente triste: a melancolia. A contradição entre razão e sentimento levou o abbé Galiani[19], italiano afrancesado nos salões parisienses, um passo mais adiante: a uma revisão racional dos valores sentimentais. O padre napolitano, *causeur* espirituosíssimo, centro admirado do salão de madame Geoffrin, deixou aos franceses principalmente lembrança do seu *ingegno,* além da sua correspondência, monumento alegre da época brilhante de Paris, nas vésperas da Revolução. Os escritos que ele mesmo publicou tratam, em estilo vivo mas de maneira muito séria, do valor da moeda e do comércio de trigo. Nessas questões, cuja discussão se impunha a todos, angustiados pela crise econômica da França, o padre napolitano foi diletante; mas o conhecimento do relativismo histórico do seu grande patrício Vico e o realismo político da sua inteligência – "je suis machiaveliste né" – deram-lhe a superioridade sobre as generosidades abstratas dos racionalistas. Galiani chegou ao esboço de uma nova economia política, baseada numa teoria dos valores; antecipação espantosa da teoria do marginalismo, que só um século mais tarde, na época dos Jevons e Boehm-Bawerk, se tornará ciência reconhecida. Essa teoria dos valores – o valor dos objetos depende das necessidades subjetivas – aplicou-a Galiani à política e à psicologia. Acabou com o valor absoluto das instituições políticas: profetizando a Revolução e a transformação da Revolução em nova ordem burguesa. Acabou com o valor absoluto da moral cristã, antecipando o pragmatismo de Nietzsche. Galiani foi o maior anti-racionalista do século; só deixou subsistir os instintos subjetivos. Mas o

---

19 Ferdinando Galiani, 1728-1787.
*Della moneta* (1750); *Dialogues sur le commerce des blés* (1770); etc.
Edição das obras por F. Diaz e L. Guerci, Napoli, 1975.
Edição da Correspondência por L. Perey e G. Maugras, 2 vols., Paris, 1881.
F. Nicolini: *Il pensiero dell' abate Galiani.* Bari, 1909.
W. Biermann: *Der abbé Galiani als Politiker, Nationalökonom und Philosoph.* Berlin, 1912.
M. Palmarocchi: *Ferdinando Galiani e il suo secolo.* Roma, 1930.

seu "sentimentalismo" subversivo serviu-se dos instrumentos da inteligência racional. Matou os adversários pelo *esprit*, pelo riso, atrás do qual se revela, em raros momentos, a melancolia crepuscular de uma civilização finíssima, condenada à morte. Em Galiani há algo de Mozart, da alegria abundante de *Don Giovanni* e dos acordes metálicos do "convidado de pedra".

O conflito entre sentimento e razão chega à plena autoconsciência em Lichtenberg.[20] Como no caso de Vauvenargues e Galiani, o legado literário do professor de física de Goettingen consiste apenas em aforismos; o cepticismo, imposto pela irresolubilidade do conflito, impediu realizações maiores. Como os dois outros, Lichtenberg é precursor: a sua inteligência lucidíssima recalcou seus instintos violentos e perversos de aleijado e desmascarou, ao mesmo tempo, o recalque, reconhecendo a significação dos desejos vagos e dos sonhos, antecipando a psicanálise. "Quando Lichtenberg faz um *bon-mot*, descobriu-se um problema", dizia Goethe, e os problemas que esse *enfant terrible* do racionalismo levantou foram os da conduta humana, problemas irresolúveis pela razão. Lichtenberg é o último racionalista e o primeiro romântico.

Entre Vauvenargues, Galiani e Lichtenberg existe a comunidade dos problemas. Seria até possível construir entre eles uma linha de evolução que continuaria até Nietzsche; a falência da civilização racionalista significaria interpretar de maneira anacrônica os problemas do século XVIII, pretendendo-se resolvê-los segundo o ponto de vista do fim do século XIX. A época da Ilustração chegou a outras conclusões: à substituição da razão individual pelo sentimento coletivo. O cepticismo de Vauvenargues, Galiani e Lichtenberg encontra o porto de novos valores absolutos no sentimentalismo democrático de Rousseau[21]. As mais das vezes, é ele considera-

---

20 Georg Christoph Lichtenberg, 1742-1799.
*Aphorismen* (1800).
E. Bertram: *Georg Christoph Lichtenberg.* Bonn, 1919.
W. Grenzmann: *Georg Christoph Lichtenberg,* Salzburg, 1938.
O. Deneke: *Lichtenbergs Leben.* Muenchen, 1943.
P. Rippmann: *Werk und Fragment. Georg Christoph Lichtenberg als Schriftsteller.* Bern, 1954.

21 Cf. nota 187 e:
J. Charpentier: *Jean-Jacques Rousseau ou le démocrate par dépit.* Paris, 1931.

do como um dos maiores otimistas de todos os tempos: ele, que acreditava tão fortemente na bondade da natureza humana que construiu novos sistemas da educação, da sociedade e do Estado. Outros, porém, salientam o pessimismo paradoxal do misantropo Rousseau, perseguindo e perseguido, acabando como paranóico. Na verdade, Rousseau foi otimista e pessimista simultaneamente. Não admitiu essa contradição, porque não reconheceu a razão lógica como juiz supremo. Nem havia contradição, porque otimismo e pessimismo não são sistemas filosóficos e sim *états d'âme*, expresões de temperamentos e temperaturas variáveis da alma e do ambiente. Vauvenargues, Galiani, Lichtenberg representam, dentro da mesma situação, temperamentos diferentes e já conhecidos – o *gentilhomme* estóico, o *cortegiano* antibarroco, o moralista céptico – e a temperatura do ambiente ao qual o seu pensamento tem que adaptar-se é o racionalismo otimista. Rousseau é um tipo inteiramente novo: é o primeiro plebeu com plena consciência da sua classe; o "entusiasmo" do seu mestre Shaftesbury serve-lhe para apoiar o otimismo das suas esperanças sociais e políticas. Mas o ambiente que o rodeia tem outro clima: é a melancolia dos literatos boêmios, retirados da sociedade aristocrática e, no futuro, excluídos da sociedade burguesa. A contradição íntima em Rousseau explica o paradoxo dos pré-românticos reacionários ou neutros e dos panfletários radicais, racionalistas, otimistas e por isso fiéis do classicismo. Ao mesmo tempo desaparece o problema cronológico do pré-romantismo. Assim como Rousseau precede a Revolução, assim também o pré-romantismo precede Rousseau. A revolução política e a revolução literária não coincidem. A atitude pré-romântica já vem, como revela o caso de Muratori e Gravina, do Neobarroco, e acompanha sempre o racionalismo da Ilustração, desde os começos do século. O pré-romantismo torna-se poderoso, preponderante já muito antes da revolução política, entre 1740 e 1760; coincide com uma revolução social que, por sua vez, não coincide com a revolução política, nem cronologicamente nem nos seus motivos e fins. Os literatos pré-românticos não exprimem nem antecipam a mentalidade da burguesia que venceu em 1794, derrubando Robespierre e os jacobinos e estabelecendo o Diretório, o primeiro governo puramente burguês na Europa. Aqueles boêmios são antes os porta-vozes das vítimas da grande crise social que precedeu a Revolução e culminou na explosão de 1789: revolta do povo em sentido mais nítido. A relação entre

pré-romantismo e crise social é o reverso sociológico da relação literária entre o sentimentalismo de Richardson e o plebeísmo de Rousseau.

Entre 1740 e 1760 foi que o pré-romantismo se tornou poderoso; mas é possível determinar com precisão maior o momento histórico em que o pré-romantismo se revelou como a primeira potência literária da Europa. Em 1755, Samuel Johnson escreveu a famosa carta a Lord Chesterfield, na qual rejeitou a proteção do aristocrata. É a Declaração de Independência da literatura. Depois, os emancipados organizam-se; e para isso também é possível fixar uma data aproximada.

Por volta de 1750, o salão mais importante de Paris é o de madame Du Deffand; em 1764, a sua companheira, mademoiselle de Lespinasse, a abandona, fundando outro salão, que será o mais importante dos anos de 1770. Os amigos são em grande parte os mesmos – Marmontel, Turgot, Condorcet – e a importância da secessão parece limitar-se a uma questão de ciúmes entre duas sabichonas. Mas não é tanto assim. Madame Du Deffand[22] é como que a encarnação do *esprit* claro e seco do racionalismo. O seu fim de vida, prolongado durante decênios dolorosos de cegueira, é um deserto de *ennui* de uma alma culta e vazia; dá testemunho disso a sua correspondência com a única pessoa que amou, o inglês Horace Walpole, vazio como ela, e que, por diletantismo e para divertimento, criou um gênero romântico, o "romance de horrores". No salão de madame Du Deffand dominava a figura de La Harpe, pontífice do classicismo ortodoxo. Mademoiselle de Lespinasse[23] era de todo diferente: parece uma reincarnação, mais emancipada, da "religieuse portugaise" Mariana Alcoforado. As suas cartas de amor ao marquês de Mora e ao conde de Guibert revelam as paixões violentas que a consumiam. Nela, a literatura sentimental do pré-romantismo torna-se realidade dolorosa. E a figura dominante do seu salão

---

22 Marie de Vichy, marquise Du Deffand, 1697-1780.
*Correspondance* (1809).
C.-A. Sainte Beuve: *Causeries du Lundi.* Vols. I, XIV.
Cl. Ferval: *Madame Du Deffand. L'Esprit et l'amour au XVIIIe siècle.* Paris, 1933.

23 Julie de Lespinasse, 1732-1776.
*Lettres* (1809).
C.-A. Sainte-Beuve: *Causeries du Lundi.* Vol. II.
A. Beaunier: *La vie amoureuse de Julie de Lespinasse.* Paris, 1925.

não é um Walpole, filho de um primeiro-ministro de Sua Majestade britânica, mas D'Alembert, enjeitado encontrado à porta de uma igreja e criado pela mulher de um vidreiro parisiense. D'Alembert é, aliás, por muito tempo, o último cientista metido em coisas da literatura. Os matemáticos, físicos, biólogos dos séculos precedentes estavam em relações com a filosofia e a cultura geral das suas épocas; alguns, como Galileu e Buffon, eram até grandes escritores. Os Cuvier e Darwin, Gauss e Faraday não têm relações com literatura e arte. Observa-se bem a diferença ao compor-se as gravuras de livros científicos e técnicos dos séculos XVIII e XIX. Até mais ou menos 1760 ou 1780, os instrumentos físicos e químicos e até as máquinas estão enfeitados de ornamentos; as ilustrações das obras biológicas de Malpighi e Swammerdam são autênticas obras de arte. Depois, os laboratórios científicos transformam-se em sóbrias salas de trabalho, as máquinas exibem só rodas e alavancas, as usinas perdem o aspecto de pitorescas casas de campo, apresentando-se como barracões fumosos. A ciência, até então expressão da curiosidade pura do espírito, torna-se criada da técnica industrial. É a vitória do utilitarismo. Utilidade e beleza separam-se. A beleza, expulsa do reino das atividades úteis, liga-se às coisas inúteis, à natureza não cultivada, às montanhas e prados desertos, até às coisas inúteis por definição: às ruínas. A natureza e as ruínas, eis o que inspira aos homens da segunda metade do século XVIII uma grande ternura e uma melancolia comovida, como de protesto contra a vitalidade arrogante das coisas úteis. A modificação do gosto literário corresponde à diferença entre o *esprit* claro, seco e ocioso de madame Du Deffand e a paixão sentimental, instintiva e revoltada de mademoiselle de Lespinasse. Ao ano de 1764, em que as duas damas se separaram, atribui Monglond[24] a importância de uma data histórica: significaria a vitória do pré-romantismo, na França. Na história literária inglesa não há data correspondente. Mas 1760 seria, segundo Arnold Toynbee, o começo aproximado do grande movimento que transformou a Inglaterra agrícola em país industrializado: da chamada "revolução industrial".

"Revolução industrial" é uma expressão imprópria, porque não se trata de modificações súbitas, revolucionárias, e sim de uma evolução

---

24 A. Monglond: *Le préromantisme français.* Vol. I. Paris, 1930.

vagarosa. Indústria e industrialização na Inglaterra são fenômenos muito anteriores à segunda metade do século XVIII, e não só na Inglaterra; foi possível descobrir os primeiros vestígios da "revolução industrial" na Inglaterra do século XVII e no continente, na França, muito cedo no século XVIII[25]. Só a indústria pesada inglesa é um fenômeno dos primeiros decênios do século XIX. Quer dizer, Toynbee teve mais razão do que até há pouco se pensava. Por volta de 1760, a indústria inglesa já está utilizando máquinas; inicia-se a aliança entre o capitalismo e a técnica.

As datas encontram-se em qualquer história das invenções técnicas. Já em 1773, Kay inventara o *flying shuttle*, a lançadeira volante, que multiplicou a velocidade do trabalho na indústria têxtil. Em 1764, no ano da separação entre madame Du Deffand e mademoiselle de Lespinasse, Hargreaves inventou a *Spinning Jenny*, que já não permite o trabalho dos tecelões em casa, exigindo a construção de usinas; inicia-se o ciclo da grande indústria têxtil. A primitiva máquina a vapor, que Newcomen inventara em 1715, servia apenas para serviços de mineração; a de James Watt é de 1769; e o novo modelo de 1782 tornou-se capaz de abastecer de força qualquer empresa industrial. A revolução poética acompanha a industrial com pontualidade matemática. As *Seasons*, de Thomson precedem apenas de três anos o invento de Kay; os *Night Thoughts* (1754), de Young, e a *Elegy Wrote in a Country Church Yard* (1751), de Gray, anunciam a invenção de Hargreaves que coincide precisamente com a edição dos poemas ossiânicos (1762/1765), por Macpherson, e a publicação dos *Reliques of Ancient English Poetry* (1765), de Percy; o *Deserted Village* (1769), de Goldsmith, situa-se entre a *Spinning Jenny* e a *Mule Jenny*; e do mesmo ano de 1769 é a *Waterframe*, o tear hidráulico de Arkwright. O "companheiro" literário de Watt é Cowper: o autor de *The Task* (1785) introduz na poesia sentimental o elemento da angústia religiosa que predominará no próprio romantismo. Assim, o pré-romantismo é elemento integral de toda a literatura inglesa do século XVIII[26].

---

25 J. U. Nef: *War and Human Progress. An Essay on the Rise of Industrial Civilization.* London, 1950.

26 H. A. Beers: *A History of English Romanticism in the Eighteenth Century.* London, 1899.

O caráter melancólico da nova poesia não surpreende; os poemas não podiam participar do otimismo da prosperidade burguesa. O que surpreende é a preferência pela paisagem, pelos aspectos rurais da Inglaterra em plena industrialização; parece manobra evasionista; o contrário, porém, é certo. Durante a primeira metade do século XVIII, Londres foi o centro comercial da Inglaterra; a literatura classicista é principalmente urbana. A industrialização desloca os centros de atividade econômica para os *midlands*; começa a era da prosperidade de Shropshire, Lancashire e sobretudo da Escócia. A nova indústria também é "rural". Um dos motivos principais da deslocação é a miséria das populações rurais; isso permite pagar salários mais baixos do que na cidade. Porque a revolução industrial é acompanhada de uma revolução agrária. A indústria têxtil precisa de lã; é preciso transformar muitos terrenos cultivados em campos de pastagem. Agora, acabam com os últimos restos da pequena propriedade, criando latifúndios imensos, entre os quais fumegam as usinas. No começo dessa revolução agrária, houve um grande êxodo dos campos; a população do interior foi para a cidade, constituindo uma massa subproletária de mendigos, ladrões e prostitutas, os personagens da *Beggar's Opera*, de Gay. Depois, consegue-se a fixação do proletariado rural nos novos centros indusriais, e a paisagem inglesa mudou de aspecto; Wordsworth lamentará que

> "... the smoke of unremitting fires
> Hangs permanent, and plentiful as wreaths
> Of vapor glittering in the morning sun."

Mas justamente através da fumaça reconhecem os poetas a beleza modesta da paisagem inglesa, as colinas e os prados verdes, as pequenas florestas nas quais brincaram outrora as fadas do *Midsummer-Night's Dream*; descobre-se a majestade das catedrais medievais nas cidadezinhas sonolentas, e pela primeira vez os poetas do país protestante percebem as ruínas dos conventos, abandonados desde a Reforma. A nova poesia será poesia rural, a princípio muito parecida com a poesia pastoril da Arcádia; só lentamente se libertará do estilo de Pope; a diferença reside no predomínio da melancolia, e também em um novo senso da natureza, que é considerada como um Universo vivo, cheio de criaturas alegres ou demoníacas. No fundo, é um senso da natureza muito antigo, o dos povos germânicos que costumavam personificar as for-

ças elementares, senso da natureza que constituíra, desde Chaucer, através de Spenser, Shakespeare até Milton, uma grande tradição da poesia inglesa. Desse modo, Thomson, admirador de Spenser, é um "reacionário" que revolucionou a poesia inglesa, despertando na Europa inteira o entusiasmo pela poesia inglesa e, em geral, pela poesia da natureza[27].

James Thomson[28] merece, como poucos outros, o título de poeta de transição. Operou uma revolução completa na poesia inglesa e universal; contudo, está muito ligado às tradições do classicismo. O seu ponto de partida é a poesia de Pope: como este, Thomson não é musical; prefere o gênero descritivo, porque ele é uma natureza didática. A sua ideologia é o racionalismo, atenuado pelo sentimentalismo de um moralista – mistura tipicamente inglesa. Por isso, ele tornou-se poeta nacional, lido e querido como poucos outros. Contribuiu para esta popularidade o seu patriotismo. O sentimento nacional não foi alheio a Pope: *Windsor Forest* celebra "Liberty" como "Britannia's goddess" profetiza "future navies", "rich industry" e o tempo em que a Inglaterra será

"The World's great oracle in times to come."

São os valores da paz, valores cosmopolitas, dos quais a monarquia inglesa é campeã. Três decênios mais tarde, o patriotismo inglês é guerreiro,

---

27 M. Reynolds*: The Treatment of Nature in English Poetry between Pope and Wordsworth.* 2.ª ed. Chicago, 1909.
B. Willey: *The Eighteenth-Century Background.* London, 1940.
J. Arthos: *The Language of Nature Description in XVIIIth Century Poetry.* Ann Arbor, 1949.

28 James Thomson, 1700-1748.
*The Seasons* (1726/1730): *The Masque of Alfred* (1740); *The Castle of Indolence* (1748).
Edição por J. L. Robertson, Oxford, 1908.
W. Bayne: *James Thomson.* Edinburg, 1898.
G. C. Macaulay: *Thomson.* London, 1908.
E. Cory: "Seasons, Thomson and Romanticism". (In: *Publications of the modern Languages Association,* 1911.)
A. H. Thomson: "Thomson". (In: *The Cambridge History of English Literature.* Vol. X. 2.ª ed. Cambridge, 1921.)
A. D. Mc Killop: *The Background of Thomson's "Seasons".* Minneapolis, 1942.

agressivo, embora sempre em nome daqueles mesmos ideais de 1688. Na *Masque of Alfred*, peça em estilo classicista-restauração, insere Thomson a famosa canção

> "Rule, Britannia! Britannia rules the waves;
> Britons never shall be slaves!"

na qual as reivindicações da Liberdade e do imperialismo marítimo se confundem. Thomson representa bem o senso inglês das realidades. A capacidade de transfigurar poeticamente a realidade revela-se no poema alegórico *The Castle of Indolence*, spenseriano na alegoria e no metro. Thomson afirma-se como poeta autêntico pela harmonia perfeita entre a intenção e o metro que escolhe: era muito moço quando começou o famoso poema descritivo *The Seasons*, e contudo já teve a coragem de abandonar o *heroic couplet* de Pope e voltar ao verso branco de Milton, o metro nacional da poesia inglesa. Embora seja o poema composto de numerosas passagens bonitas e mais numerosos versos brilhantes, o conjunto é hoje pouco legível; a época da poesia descritiva já passou; o lugar de Thomson no coração dos ingleses e nas estantes das suas bibliotecas fica hoje ocupado por Wordsworth. Sente-se muito, nas *Seasons*, o modelo da poesia pastoril de Virgílio; mas para os contemporâneos, classicamente formados, foi este mais um motivo de encanto – e os camponeses e caçadores de Thomson parecem-se bastante com as figuras de porcelana do Rococó. Mas a paisagem de Thomson é a paisagem concreta inglesa. O "Spring" do poeta inglês não conhece as flores convencionais da poesia pastoril mediterrânea; mas há os primeiros ventos quentes, e o camponês impaciente prepara o arado. No "Summer" sentimos o calor abafante antes do temporal, e as chuvas terminam o idílio robusto dos ceifeiros. "Autumn" oferece ocasião para a caça às raposas, bem inglesa, e no "Winter" olha um sol vermelho pelas nuvens cinzentas sobre o campo de neve, onde entre árvores sem folhas jaz o mendigo, morto de frio; e só o cão fiel lhe lambe a mão gelada. Nos melhores momentos de Thomson sente-se uma ternura já romântica, e às vezes – raras vezes – uma angústia quase religiosa. Saindo do salão do Rococó, o poeta dera um passo para fins incertos; descobrindo a *countryside*, tornou-se reformador da literatura inglesa e européia.

Thomson, além de conquistar admiração internacional, tem tido mais outro privilégio dos poetas de primeira ordem: despertar literaturas que dormiam ou, então, inaugurar-lhes nova época. A poesia portuguesa, adormecida entre os convencionalismos da Arcádia, encontrou a primeira inspiração romântica na tradução das *Seasons* (lida pelos contemporâneos em manuscrito, depois publicada em 1844) pela poetisa Leonor de Almeida Portugal Lorena e Lencastre, marquesa de Alorna. Uma literatura nova, a norueguesa, inaugura-se com o thomsoniano Tullin[29], teólogo erudito e patriota prático, descobridor das belezas de maio no alto Norte. O seu *Maidag* impressionou alemães e suecos. Gustaf Gyllenborg encheu o seu *Winter* (1760) de uma mistura de radicalismo racionalista e pessimismo desesperado, da qual os suecos alegres do Rococó não gostavam. Mas justamente na Suécia a influência de Thomson foi profunda e decisiva[30]. Um poeta tão rococó como Creutz[31] imitou o *Summer*, e Oxenstjerna[32] tornou-se mesmo o maior poeta descritivo da Escandinávia; descrevendo os aspectos cambiantes do dia, do amanhecer até à noite, combinou de maneira admirável a elegância aristocrática e a melancolia já rousseauiana, exercendo influência considerável sobre o romantismo sueco. Por outro lado, houve contra-influências atenuantes. O *Rotterstroom*, do holandês Dirck Smits (1700-1752), é prejudicado pela eloqüência barroca, herança de Van der Goes. Na Itália ainda recalcitrante contra influências germânicas, o poeta anacreôntico Giovanni Meli[33] preferiu escrever os seus poemas

---

29 Christian Braunman Tullin, 1728-1765.
*En Maidag* (1758).
Henr. Jaeger: "En Kristiania-poet fra forrige aarhundrede". (In: *Literaturhistoriske Pennetegninger.* Kjoebenhavn, 1878.)
Fr. Bull: *Fra Holberg til Nordal Brun.* Oslo, 1916.

30 W. G. Johnson: *Thomson's Influence on Swedish Literature in the Eighteenth Century.* Urbana Ill., 1936.

31 Cf. "O rococó", nota 34.

32 Johan Gabriel Oxenstjerna, 1750-1808.
*Dagens stunder* (1785).
M. Lamm: *Johan Gabriel Oxenstjerna.* Stockholm, 1911.

33 Giovanni Meli, 1740-1815.
*Bucolica (Primavera, Està, Autumnu, Invernu;* 1787*).*
Edição por E. Alfano, 2 vols., Palermo, 1914/1915.
G. A. Cesareo: *La vita e l'arte de Giovanni Meli.* Palermo, 1924.

thomsonianos no dialeto da sua ilha, a Sicília. A influência de Thomson foi grande na França[34], desde a primeira tradução das *Seasons* (1760), por Mme. Bontemps. Mas *Les Saisons* (1769), de Jean-François de Saint-Lambert, e *Les mois* (1779), de Jean-Antoine Roucher, distinguem-se pouco dos idílios anacreônticos; e é difícil acompanhar a influência thomsoniana através de Delille, Chénier e Fontanes até aos românticos.

Na Alemanha encontrou Thomson um terreno já preparado[35]. A tradução alemã da *Seasons* é de Brockes[36], em 1745; mas não se pode dizer que as imitou, menos talvez nas últimas partes do seu poema descritivo *Irdisches Vergnügen in Gott*, iniciado anos antes de Thomson principiar as *Seasons*. Brockes traduzira, na mocidade, Marino, e o seu estilo poético ressente-se do Barroco; por outro lado, foi tradutor de Pope, deísta, e até mesmo deísta radical, inimigo resoluto do cristianismo. O seu poema torna-se fastidioso pelas digressões intermináveis sobre "as obras de Deus na natureza", isto é, para provar que essa Natureza tão maravilhosa já não precisa de intervenções divinas. Às vezes revela Brockes, no entanto, o *frisson* da religiosidade barroca e a grande eloqüência musical da ópera italiana, então em voga na sua cidade de Hamburgo; além disso, a paisagem modesta do estuário do Elba é descrita com realismo inconvencional, até assombroso. Os contemporâneos não foram capazes e compreender a poesia de Brockes superada logo depois por outros estilos, mais "modernos"; até hoje figura ele nos manuais de história literária como velho burguês meio ridículo. Na verdade, foi um precursor audacioso, com um coração de grande poeta lírico. A vitória de Thomson na Alemanha deu-se através da

---

34 M. M. Cameron: *L'influence de "Saisons" de Thomson sur la poésie descriptive in France.* Paris, 1927.

35 K. Gjerset: *Der Einfluss von James Thomsons Jahreszeiten auf die deutsche Literatur des 18. Jahrhunderts.* Heidelberg, 1898.

36 Barthold Heinrich Brockes, 1680-1747.
*Irdisches Vergnügen in Gott* (1721-1748); — Edição de poesias escolhidas por R. Delius, Braunschweig, 1917.
Traduções: *Strage degli Innocenti* de Marino (1715); *Essay on Man* de Pope (1740); *Seasons* de Thomson (1745).
G. Zanton: *Barthold Heinrich Brockes.* Firenze, 1927.
K. Lohmeyer: *Brockes in seinen Gedichten.* Hamburg, 1934.

poesia anacreôntica. Ewald von Kleist[37] deve sua modesta glória menos ao poema thomsoniano *Der Frühling*, anacreôntico e já não lido hoje, do que à morte heróica de oficial do exército prussiano de Frederico o Grande, no campo de batalha, e aos elogios exagerados do seu amigo Lessing. Mas Kleist é realmente mais romântico que Thomson; nas suas odes já bramam as tempestades frias e descem as névoas nórdicas.

Depois da descoberta da paisagem, descobriram-se a aldeia e os seus habitantes. O mais famoso poeta de idílios do século XVIII, o suíço Gessner[38], ainda é meio anacreôntico e muito Rococó. No entanto, é seu sucesso internacional que inicia a era do "idílio" pré-romântico, já algo menos evasivo, menos enfeitado[39]; ali, as menores diferenças estilísticas têm profundos motivos ideológicos: reconhece-se a verdadeira situação do camponês. O "Newgate Pastoral", de Gay, já parodiara o falso bucolismo, não apenas por motivos estilísticos, mas com acentos de sátira social. Só dois decênios mais tarde, na *Elegy Wrote in a Country Church Yard*, de Gray, o lugar-comum da igualdade do rico e do pobre no cemitério, se abre, de repente, em perspectiva pré-revolucionária –

"Full many a flower is born to blush unseen
And waste its sweetness on the desert air…" –;

na interpretação de Empson[40] evidencia-se o subtendido do contexto: "por que só igualdade na morte? Por que não há igualdade na vida". No século XVIII, a poesia pastoril muda de sentido: de expressão evasionista transforma-se em expressão revolucionária, atenuada pela melancolia pré-romântica.

---

37 Ewald von Kleist, 1715-1759.
*Der Frühling* (1749); *Ode an die preussiche Armee* (1757); *Cissides und Paches* (1759).
A. Chuquet: *Études de littérature allemande.* Vol. II. Paris, 1902.
H. Guggenbuehl: *Ewald von Kleist.* Zuerich, 1948.

38 Cf. "O rococó", nota 30.

39 P. Van Tieghem: "Les idylles de Gessner et le rêve pastoral". (In: *Le Préromantisme. Études d'historie littéraire europénne.* Vol. II. Paris, 1948.)

40 W. Empson: *Some Versions of Pastoral.* London, 1936.

Nem a língua poética de Pope nem a de Thomson era capaz de exprimir essa nova atitude. William Collins[41] não criou a nova língua poética; nem é possível qualificar Collins de precursor, porque as poucas poesias que o pobre demente escreveu nos seus momentos lúcidos, são de equilíbrio clássico, perfeitas como poucas outras em língua inglesa. Em Collins não há ambigüidades "interessantes" à maneira da "metaphysical poetry"; mas sim ambigüidades entre forma classicista e assunto pré-romântico, entre língua alta e sentimento primitivo. Às vezes parece que Collins dá nova profundidade a atitudes já encontradas: o patriotismo da Ode, *Written in the Year 1746* –

> "How sleep the Brave, who sink to rest
> By all their Country's wishes blest!…" –

supera o patriotismo de Pope e Thomson pela melancolia do pensamento na vida sacrificada. Outra vez, Collins parece inspirado ao ponto de vivificar metros já obsoletos: a ode pindárica *The Passions,* na *Ode to Music* faz esquecer as tentativas de Cowley e Dryden. O desejo de

> "Revive the just designs of Greece,
> Return in all thy simple state!"

antecipa a interpretação romântica da poesia grega como primitivismo genial; mas manifesta-se, de maneira nada simples, em alegorias spenserianas – neste classicismo romântico anunciam-se os "just designs of Greece" de Keats. O poema inacabado *Ode on the Popular Superstitions of the Highlands of Scotland* é clássico, erudito demais para valer como antecipação do

41 William Collins, 1721-1759.
*Odes on Several Descriptive and Allegorical Subjects* (1746).
Edições por M. Thomas, 3.ª ed., London, 1894, e por E. Blunden, London, 1929.
H. W. Garrod: *Collins.* Oxford, 1928.
A. S. P. Woodhouse: "Collins and the Creative imagination". (In: *Studies in English.* Toronto, 1931.)
E. G. Ainsworth: *Poor Collins. His life, His Art and His Influence.* Ithaca, N. Y., 1937.
F. Rota: *William Collins,* Padova, 1953.

ossianismo; mas já o supera pela melodia individual do senso melancólico das coisas que se foram. Melodia verbal é o apanágio de Collins. Na mais famosa das suas poesias, *Ode to Evening*, é menos importante o senso hiperestético das mudanças atmosféricas – da distinção entre o *lingering light* do verão e o *troublous air* do inverno; Thomson também teria sido capaz disso – do que a fusão musical desses semitons. Collins é o primeiro e único poeta classicista que sabe fazer música verbal. Os poetas pré-românticos valeram-se da sua melodia sem a sua forma clássica. Dentro dos limites estreitos da sua arte foi Collins um gênio; infelizmente, um poeta raro.

Thomas Gray[42] realizou o que Collins prometera; além de aludir à amizade entre os dois poetas, significa isso que Gray empregou a língua poética de Collins para resolver os problemas que a época apresentou à poesia. Isso, por sua vez, significa que Gray não era um poeta original. A aparente inspiração espontânea dos seus versos é, na verdade, produto de elaboração cuidadosa, e a aparente riqueza de pensamentos – Gray forneceu à língua inglesa numerosas e freqüentes citações – revela-se como abundância de lugares-comuns bem estilizados. Mas Gray era um artista tão superior que as suas soluções daqueles problemas logo se tornaram definitivas; depois de Gray só pode haver plagiários ou revolucionários; e deste modo alcançou o supremo fim da arte, se bem que não da poesia.

O humorismo pensativo, bem inglês, de Gray revela-se melhor nas suas deliciosas cartas que em poesias como "Ode on the Spring" e "Ode on the Death of a Favorite Cat"; a época da "poésie de société" à maneira de Prior, já havia passado. O moralismo da época exprime-se através

---

42 Thomas Gray, 1716-1771.
*Six Poems* (1753); *Pindaric Odes* (1757); *Poems* (1768).
Edições das poesias por A. F. Bell, Oxford, 1915, e por A. L. Poole, Oxford, 1948.
E. Gosse: *Gray.* London, 1882.
A. L. Reed: *The Background of Gray's Elegy. A Study in the Taste of Melancholy Poetry, 1700-1750.* New York, 1924.
R. Bartin: *Essai sur Thomas Gray.* Paris, 1934.
R. W. Ketton-Cremer: *Thomas Gray, a Biography.* London, 1935. (2.ª ed., Cambridge, 1955.)

de sensações collinsianas da natureza, em "Hymm to Adversity" e "Ode on a Distant Prospect of Eton College", aquela a mais elaborada, esta a mais clássica das suas poesias. Romantismo aparece, em formas clássicas, na ode pindárica "The Progress of Poesy", reabilitação poética da memória de Shakespeare e Milton, documento poético de importância histórica e de excelência insuperável de melodia verbal. As preocupações pré-românticas pela poesia nórdica e pela Idade Média encontraram, em Gray, expressão – de maneira algo paradoxal – em mais outras odes pindáricas: "The Bard", "The Fatal Sisters", "The Descent of Odin". Em suma, Gray é o ideal dos inúmeros professores de Cambridge e Oxford que, durante séculos, compõem versos nas horas de ócio: é o maior *scholar poet*. Erudição literária e finíssimo gosto artístico elevaram-no, no dizer da última frase do "Progress of Poesy",

> "Beyond the limits of a vulgar fate."

Com efeito, Gray, poeta antológico por excelência, nunca é vulgar, e isso lhe valeu os ataques mordazs de Wordsworth, defendendo os direitos da poesia em língua coloquial contra a poesia erudita. Só uma vez, Gray atravessou a fronteira da arte elaborada, e isso justamente quando pôs essa arte a serviço do "vulgo". "An Elegy Wrote in a Country Church Yard" talvez seja o poema mais famoso da língua inglesa. Basta citar –

> "Far from the madding crowd's ignoble strife..." –

e todo inglês sabe continuar de cor, até os semicultos. A Elegia de Gray reúne de maneira incomparável o senso da natureza –

> "Now fades the glimmering landscape on the sight,
> And all the air a solemn stillness holds…" –

à melancolia romântica do cemitério de aldeia, em que as inscrições comoventes dos túmulos constituem

> "the short and simple annals of the poor…',

e à religiosidade livre e digna do "Epitaph":

> "Here rest his head upon the lap of Earth
> A youth, to Fortune and to Fame unknown;

Fair Science frown'd not on his humble birth
And Melancholy mark'd him for her own…
No farther seek his merits to disclose,
Or draw his frailties from their dread abode,
(There they alike in trembling hope repose),
The bosom of his Father and his God."

A "Elegy" seria o idílio mais nobre que existe em qualquer língua, se fosse um idílio. Na verdade, o *key-word* do poema, *forgetfulness*, encerra o protesto indignado contra o esquecimento do *poor*, ao qual o mundo negou *Fortune* e *Fame*. É o protesto do plebeu Gray que deveu tudo aos seus próprios esforços, que rejeitou proteção aristocrática e até a dignidade do *poet laureate*. Gray é o poeta clássico da revolução agrária; mas gravou-se na memória da nação, porque *never spoke out* o que sentiu. Era um inglês típico.

O momento idílico da poesia de Gray aparece em toda a pureza, não da forma mas do sentimento, no *Deserted Village* (1770), de Goldsmith[43], descrição comovida e sentimental da paisagem da revolução industrial e por isso muito popular. A própria revolução – ou antes as conseqüências dela – aparece, e em versos clássicos, na poesia de Crabbe[44], que é por isso um dos poetas menos populares da Inglaterra; mas dos mais fortes. O seu objetivo foi poesia descritiva com intenção moralística: mostrar a aldeia, "as Truth will paint it, and as Bards will not". É o protesto do "radical", do pensador humanitário, contra o falso idílio enfeitado. Wordsworth estava na mesma oposição; mas Crabbe é igualmente anti-romântico, por aversão contra a consolação religiosa que pretende adormecer o pobre, e porque o seu realismo implacável exige a forma clássica. Ele é um dos maiores

43 Cf. nota 118.

44 George Crabbe, 1754-1832.
*The Village* (1783); *The Parish Register* (1807); *The Borough* (1810); *Tales of the Hall* (1819).
R. Huchon: *Un poète réaliste anglais, George Crabbe.* Paris, 1906.
J. H. Evans: *The Poems of George Crabbe.* London, 1933.
L. Haddakin: *The Poetry of Crabbe.* London, 1955.

pintores e um dos piores músicos entre os poetas ingleses; por isso, esse poeta do povo nunca se pôde tornar popular. A sua arte provém de terras longínquas, da poesia realista dos gregos; o seu pensamento tende para o pessimismo fatalista de Hardy. Não é possível citá-lo: a arquitetura formal dos seus poemas é rigorosa demais para permitir o desmembramento de versos e frases. Crabbe é o poeta da miséria da qual Gray fora o artista. O ciclo do idílio pré-romântico estava fechado.

Em toda a parte, o idílio pré-romântico percorre o mesmo caminho, da melancolia através do realismo para o protesto. Na poesia alemã, Hoelty[45] representa o lado melancólico da poesia anacreôntica. As suas variações do *carpe diem* são bastante artificiais; quando adota o tom da poesia popular, aproxima-se, porém, às vezes, da inspiração de Goethe. Mörike o admirava, e Brahms pôs-lhe em música uma ode. Hoelty morreu cedo, é uma figura comovente; com mais arte, em língua mais amadurecida, teria sido o Gray alemão. O aspecto realista do idílio pré-romântico aparece, como fase transitória, na obra de Friedrich Muller que, sendo pintor de profissão, era chamado Maler Muller[46]: na mocidade era violento, escrevendo tragédias no estilo do movimento pré-romântico "Sturm und Drang"; passou a velhice em Roma, convertido ao catolicismo, oráculo dos românticos cristãos. Os seus "idílios" são realistas como quadros de Brouwer ou Teniers, desmentidos vigorosos à ternura de Gessner, mas sem intenção social. O sentido social do gênero manifesta-se nos idílios de Voss[47], o famoso tradutor alemão de Homero – mas observa-se uma distinção notável. Quando escreveu em língua literária, adotou as formas classicistas

---

45 Ludwig Christian Hoelty, 1748-1776.
*Gedichte* (1782-1783).
H. Ruete: *Hoelty, sein Leben und Dichten.* Guben, 1883.
E. Albert: *Das Naturgefühl Hoelty's.* Bonn, 1910.

46 Friedrich Müller, dito Maler Müller, 1749-1825.
Idílios: *Die Schafschur* (1775); *Das Nusskernen* (1775); etc.
Tragédias: *Fausts Leben dramatisiert* (1778); *Niobe* (1778); *Golo and Genoveva* (1781).
Edição dos idílios por O. Heuer, 3 vols., Leipzig, 1914.
W. Oeser: *Maler Müller.* Berlim, 1925.

47 Cf. nota 134.

dos ingleses, acreditando aproximar-se do realismo clássico de Homero; os dois idílios narrativos *Der siebzigste Geburtstag* e *Luise*, idealizações da vida dos pastores luteranos da aldeia, têm o mérito de ter sugerido a Goethe a idéia e forma de *Hermann und Dorothea*. Mas quando Voss empregava o dialeto rude da sua terra, de Mecklemburgo, o *plattdeutsch*, então era diferente. O *Winterawend* (*A Noite de Inverno*) descreve com toda a franqueza a situação miserável dos camponeses sob a servidão feudal, e nos *Geldhappers* (*Os prestamistas*) transforma-se a advertência em protesto, em ameaça de revolução – quinze anos antes da Revolução, que nunca chegou, aliás, àquelas regiões nórdicas.

Os protestos revolucionários, tão freqüentes no fim da evolução pré-romântica, assustou muita gente. Wordsworth, Coleridge tornar-se-ão reacionários; mas estes eram ex-liberais ou ex-radicais, convertidos. Os conservadores legítimos tomaram outra atitude. Um espanhol de velha estirpe, Jovellanos[48], aparece como representante de muitos correligionários seus em toda a parte da Europa, que pretendiam salvar o *ancien regime* por meio de reformas mais ou menos fundamentais e orgânicas. Jovellanos vive na história espanhola como autor do *Informe en el expediente de Ley Agraria*, conjunto de propostas em favor de melhoramentos rurais e progressos sociais nos campos. Pelo amor à vida rural, Jovellanos parece aproximar-se de Rousseau, embora sejam antes convicções de economista fisiocrático e senhor de terras filantrópico. Enquadra-se no movimento filantrópico da segunda metade do século XVIII; tem mesmo um coração terno, e escreveu o primeiro drama sentimental da literatura espanhola, *El delincuente honrado*. Apenas é notável que se trate, nessa peça burguesa, de um conflito de honra: é o tema de Calderón. O liberal Jovellanos é de velha estirpe. Compreende a Espanha antiga; talvez fosse o primeiro que, junto com o

---

48 Gaspar Melchior de Jovellanos, 1744-1811.
*Poesias* (na edição das Obras, vol. I, Barcelona, 1839); *El delincuente honrado* (1773); *El informe en el expediente de Ley Agraria* (1795).
Edição: Biblioteca de Autores Españoles, vols. XLVI, L.
G. Gonzalez Blanco: *Jovellanos, su vida y su obra.* Madrid, 1911.
Azorín: “Un poeta”. (In: *Clásicos y Modernos.* Madrid, 1913.)
Fr. Ayala: *Jovellanos, su vida y su obra.* Buenos Aires, 1945.

historiador das artes plásticas Ceán Bermúdez, chamou a atenção para as catedrais góticas da Espanha. É este o lado pré-romântico de Jovellanos, revelando-se também na melancolia das suas poesias ocasionais. Em geral, porém, Jovellanos é um diletante do bucolismo arcadiano; torna-se poeta autêntico quando a tristeza dos campos e da miséria humana o abala. A natureza parece-lhe

> "...recinto umbrío y silencioso,
> Mansión la más conforme para un triste";

e na epístola "Fabio a Anfriso" levanta a voz, depois de um século de silêncio classicista, o antigo estoicismo espanhol.

A melancolia pré-romântica exprime-se não raramente de maneira mórbida, com acentos de religiosidade patológica; e isso não apenas na poesia de místicos mais ou menos perturbados como Smart e Cowper, mas também em poetas de religiosidade vaga e independente como Blair e Young. Não basta, para explicá-lo, recorrer ao *spleen* inglês e lembrar a preocupação de um Thomas Browne com fantasias fúnebres. A Europa inteira imitou Young, e até poetas independentes dessa "Graveyard School" revelaram tendências parecidas. Assim Albrecht von Haller[49], grande cientista e patrício orgulhoso de Berna, cuja constituição aristocrática defendeu, contra as correntes democráticas, nos romances políticos *Alfred* e *Usong*. Haller parece, no entanto, um rousseauiano antes de Rousseau; o seu poema "Die Alpen", de 1734, é a primeira poesia européia sobre os Alpes, e o grande estilo de Haller antecipa, de maneira mais robusta, mais suíça, a linguagem poética de Klopstock, Schiller e Hölderlin. O pietismo intolerante da sua velhice interpreta-se como reação contra a democracia. Mas Haller foi sempre pietista; o seu cristianismo místico harmonizava bem com pesquisas fisiológicas. O "grande estilo"

---

49 Albrech von Haller, 1708-1777.
*Versuch schweizerischer Gedichte* (1732); a 2.ª ed., de 1734, contém, entre outros poemas novos, *Die Alpen;* 11.ª ed., 1777; *Usong* (1771); *Alfred* (1773).
Edição por H. Maync, Leipzig, 1923.
St. D'Irsay: *Albrecht von Haller. Eine Studie zur Geistesgeschichte der Aufklärung.* Leipzig, 1930.
Ad. Haller: *Albrecht von Haller's Leben.* Bern, 1954.

de Haller é menos pré-classicista do que pós-barroco, e o seu sentimento da natureza é pré-romântico em função de uma religiosidade angustiada que lembra Gryphius; os temas fúnebres voltam sempre, como uma obsessão.

O tema fúnebre de Gray exerceu profunda influência, na Inglaterra[50] e no mundo inteiro, pois a *Elegia* foi traduzida para todas as línguas. Mas coube sucesso muito maior à combinação do tema elegíaco e fúnebre com as angústias da noite: é o assunto poético da "Graveyard School". A prioridade parece caber ao escocês Robert Blair[51]: o título do seu poema, *The Grave*, dá o acorde dominante, e as angústias religiosas são muito acentuadas. Mas Blair deve o sucesso – 15 edições em meio século, a última delas com as gravuras de Blake – ao sucesso muito maior do seu rival Edward Young[52], um dos poetas de influência profunda na literatura universal, embora as qualidades poéticas não o justifiquem. Young é um poeta fastidioso. Aos leitores modernos aborrece a poesia didática de lugares-comuns cristãos, os sermões metrificados sobre a vaidade da vida e a imortalidade da alma, a monotonia do estilo sublime. Os contemporâneos consideravam esse estilo como miltoniano, porque viram Milton através dos óculos do classicismo de Pope; e Young era classicista. As suas tragédias são moldadas em Dryden e Corneille; as suas sátiras são imitadas de

50 J. W. Draper: *The Funeral Elegy and the Rise of English Romanticism.* New York, 1929.

51 Robert Blair, 1690-1746.
*The Grave* (1743).
C. Mueller: *Robert Blair's Grave und die Grabes-und Nachtdichtung,* Jena, 1909.

52 Edward Young, 1683-1765.
*Busiris* (1719); *The Revenge* (1721); *The Brothers* (1728); *Love of Fame, or the Universal Passion* (1728); *The Complaint, or Night Thoughts on Life, Death and Immortality* (1742/1745); *Conjectures on Original Composition* (1759).
Edição dos *Night Thoughts* por G. Gilfillan, Edinburg, 1853.
W. Thomas: *Le poète Edward Young.* Paris, 1901.
H. C. Shelley: *The Life and Letters of Edward Young.* London, 1914.
H. Mutschmann: *Englische Kultur in sprachwissenschaftlicher Deutung.* Leipzig, 1936.
K. Laux: *Das pseudoklassizistiche und das romantische in Edward Young's Night Thoughts.* Muenchen, 1938.

Pope. Mas a eloqüência bombástica da tragédia *Revenge* lembra Otway e Lee; e entre as sátiras, aquela contra o "not fabulous Centaur", a Volúpia, revela os complexos de violenta sensualidade recalcada em um clérigo de fé duvidosa. Com todas as suas frases feitas sobre Deus e imortalidade, é Young um deísta ou até panteísta que finge ser cristão. Realmente cristão, em Young, é só o pessimismo desiludido. Disso resulta o prazer em evocar imagens de noite, morte, túmulo, cemitério, putrefação – eis os assuntos dos *Night Thoughts* – e disso também são provenientes as súbitas explosões de anarquismo moral:

> "Are passions then the Pagans of the soul,
> Reason alone baptized?"

Eis o protesto romântico de Young, e a fonte das suas angústias. Pretendeu justificar aquele anarquismo íntimo por uma nova teoria poética (*Conjectures on Original Composition*), condenando a imitação erudita dos antigos e celebrando o pretenso gênio instintivo de Homero e Shakespeare; teoria revolucionária que agradou muito aos pré-românticos. Na realização, Young não foi além de exclamações enfáticas e, às vezes, de versos famosos pela expressão epigramática da melancolia fúnebre ("Death loves a shining mark, a signal blow"). Os contemporâneos foram mais capazes do que nós outros, hoje, de sentir a angústia pessoal por trás da retórica; Young exprimiu em forma clássica e em símbolos cristãos a melancolia angustiada, pré-revolucionária, da época. Daí o sucesso imenso, do qual participaram os *graveyards* menores como Blair e Hervey[53]; este, poeta bombástico sem significação literária, é digno de nota pela sua religiosidde metodista. Em Oxford, foi um dos primeiros discípulos de John Wesley, revelando-se assim a relação íntima entre a *graveyard school* e as correntes místicas da segunda metade do século.

---

53 James Hervey, 1714-1758.
"Meditations among the Tombs" (in: *Meditations and Contemplations,* vol. I, 1746); "Contemplations on the Night" (in: *Meditations and Contemplations,* vol. II, 1747).
L. Tyerman: *The Life and Times of Wesley.* Vol. I. London, 1870.

Ao sucesso na Inglaterra corresponde, pelos mesmos motivos, o muito maior sucesso internacional de Young[54]. É muito marcada a sua influência na Alemanha[55], nas obras de filosofia moral de Gellert, nas odes religiosas de Klopstock, nos romances sentimentais de Miller, e até no *Werther*, de Goethe. E isto não é tudo: as idéias de Young sobre originalidade literária e sobre Homero e Shakespeare exerceram na Alemanha influência tão profunda que se pode dizer que sem Young a literatura alemã do pré-romantismo e de Weimar não teria sido o que foi. Em certo sentido, um elemento característico da mentalidade alemã, a busca de originalidade "titânica", encontrou em Young o primeiro apoio teórico.

Estilo e pensamento de Young sofreram a maior transformação na Itália[56]. As *Notti clementine* (1775), de Aurelio de Giorgi Bertola, ainda são mera imitação. Em Young, e também em Gray, inspira-se o *Carme sui Sepolcri*, do grande poeta Ugo Foscolo[57]:

> "All' ombra de' cipressi e denro l'urne
> Confortate di pianto...";

o pré-romantismo estético do poeta manifesta-se no protesto contra as leis utilitaristas do governo que restringiram o luxo dos funerais e túmulos. Mas daí, Foscolo chega a outra conclusão:

> "A egregie cose il forte animo accendono
> L'urne de' forti..."

Com a idéia bem italiana da "glória", Foscolo volta às alusões mitológicas e históricas, indicando à poesia italiana os caminhos de um novo

---

54 P. Van Tieghem: "La poésie de la nuit et des tombeaux en Europe au XVIIIe siècle". (In: *Le Préromantisme. Études d'histoire littéraire europeenne.* Vol. II. Paris, 1948.)

55 J. Barnstorff: *Youngs Nachtgedanken und ihr Einfluss auf die deutsche Literatur.* Bamberg, 1895.
J. L. Kind: *Edward Young in Germany.* New York, 1906.

56 G. Muoni: *Poesia notturna preromantica*. Milano, 1908.

57 Cf. "O último classicismo", nota 82.

classicismo patriótico. Em 1805, Ippolito Pindemonte, a quem os *Sepolcri* foram dedicados, respondeu com um poema já romântico[58]. Na Espanha passaram decênios entre a tradução, em 1789, dos *Night Thoughts*, por Juan de Escaiquiz, e as reminiscências youngianas na poesia romântica de Espronceda. No intervalo apareceram as famosas *Noches lúgubres*, que constituem problema bibliográfico. Foram publicadas entre as obras de José Cadalso[59]; mas é difícil atribuir a retórica violenta da obra a esse poeta anacreôntico, muito afrancesado, patriota e partidário da Ilustração francesa. Nas *Cartas marruecas*, imitadas das *Lettres persanes*, de Montesquieu, zombara ele, de maneira muito eficiente, do obsoleto tradicionalismo espanhol: morreu como oficial valente na luta pela fortaleza de Gibraltar. O motivo pelo qual lhe foi atribuída aquela obra é um episódio biográfico: Cadalso, apaixonado pela atriz María Ignacia Ibáñez, desesperou-se de tal modo depois da morte repentina da amada, que enlouqueceu e fez uma tentativa de exumar o cadáver, para ficar com ele. Talvez as *Noches lúgubres*, descrição impressionante da tentativa, fossem escritas por um anônimo, impressionado pelo episódio; talvez o próprio Cadalso tenha mudado de estilo com o assunto: em todo caso esses *Night Thoughts* realmente "realizados" não deixam de ser um fascinante, embora repulsivo sintoma da mentalidade da época pré-romântica.

Young deixou memória superficial, mas prolongada na França[60]. A tradução de Pierre Le Tourneur (1769) tornou-se *poet's poetry*: Lamartine lembrar-se-á do inglês ao dar ao seu primeiro volume de versos o título *Méditations poétiques et religieuses*, e Musset já estava usando um lugar-

---

58 Cf. "O último classicismo", nota 81.

59 José Cadalso y Vázquez, 1741-1782.
*Cartas marruecas* (1793); *Noches lúgubres.* (In: *Obras,* edição de 1803, vol. III.)
Edição: *Biblioteca de Autores Españoles,* vol. LXI.
J. Tamayo Rubio: *"Cartas marruecas". Estudio crítico.* Granada, 1927.
G. Díaz Plaja: *Introducción al estudio del romanticismo español.* Madrid, 1936.

60 F. Baldensperger: "Young et ses Nuits en France". (In: *Études d'histoire littéraire.* Paris, 1907.)

comum poético, dando às suas meditações o título de *Nuits*. Nos outros países europeus notam-se *Het Graf* (1791), do holandês Feith[61], e a tradução parcial de Young pelo norueguês Tullin[62]. A sobrevivência da *graveyard school* verifica-se, de maneira surpreendente, na América. Philip Freneau[63] tornou-se conhecido, durante o século XIX, como o poeta patriótico e satírico, apaixonadamente antiinglês, da guerra de Independência americana. A sua "visão" *The House of Night* (1779), é mais do que uma curiosidade bibliográfica: é a primeira poesia autêntica, nascida nos Estados Unidos. Recentemente chamou-se a atenção para certas poesias patrióticas de Freneau, celebrando o índio, e já se disse que teria sido o primeiro poeta americanista, conceito que o seu estilo classicista não justifica. Os críticos modernos não revelaram a mesma indulgência para com Bryant[64], talvez porque já havia sido festejado demais, ao passo que Freneau é uma redescoberta dos últimos tempos. O poema *Thanatopsis* é, sem dúvida, uma obra nobre; visão, digna de um grande poeta, essa visão da humanidade como caravana em marcha para o fim de cada um e de todos na cova –

> "The innumerable caravan, which moves
> To that mysterious realm, where each shall take
> His chamber in the silent halls of death."

---

61 Cf. nota 96.

62 Cf. nota 29.

63 Philip Freneau, 1752-1832.
*Poems* (1786), *Poems Whitten Between the Years 1768 and 1794* (1795).
Edição por L. F. Pattee, 3 vols. Princeton, 1902/1907, edição crítica por H. H. Clark, New York, 1929.
P. E. More: "Freneau". (In: *Shelburne Essays,* vol. V. New York, 1908.)
F. L. Pattee: "The Modernness of Freneau". (In: *Side Lights on American Literature.* New York, 1922.)
H. H. Clark: Introdução da edição citada.
L. Leary: *That Rascal Freneau. A Study in Literary Failure.* New Brunswick, 1941.

64 William Cullen Bryant, 1794-1878.
*Thanatopsis* (1817); *Poems* (1821); *The Fountain and Other Poems* (1842); etc.
P. Godwin: *A Biography of William Cullen Bryant.* 2 vols. New York, 1883.
J. Bigelow: *William Cullen Bryant.* Boston, 1890.
W. A. Bradley: *William Cullen Bryant.* New York, 1905.

Com esses versos – e com o fim, moralizante e trivial do poema – Bryant arrancou aos ianques do começo do século XIX, hostis a qualquer atividade literária, o reconhecimento da poesia como força viva na vida humana. Depois, Bryant levou mais 60 anos de atividade poética, quase sempre medíocre; descobrindo, é certo, a paisagem americana, mas contando com pedantismo as folhas das flores desconhecidas na Europa, à maneira da poesia didática do século XVIII. Bryant era um homem do século XVIII, como grande jornalista liberal e inimigo da democracia turbulenta das ruas americanas. Não é um começo: é um fim. O meio esquecido Freneau não tinha a perfeição formal de Bryant, mas uma imaginação muito mais quente. *The House of Night* não deve ter, aliás, escapado à atenção de Poe, que em várias poesias renovou as angústias fúnebres de Young e tratou, no conto "Berenice", um caso de necrofilia, parecido com o de Cadalso. Através de Freneau e Poe, a *graveyard poetry* voltou à Europa, impressionando Baudelaire e os simbolistas; também no pré-rafaelita Dante Gabriel Rossetti, que chegou a repetir a terrível façanha de Cadalso, se encontram vestígios dela.

A relação entre a melancolia pré-romântica e uma religiosidade vagamente mística, relação que se manifesta na *graveyard school*, é da maior importância para a história da literatura universal e para a história espiritual da Europa. É sintoma, um entre vários, de um renascimento religioso durante o século XVIII, tão racionalista na aparência. É sintoma disso a discussão sobre o milagre e sobre os milagres na poesia. O Barroco contra-reformatório não quis admitir os milagres dos deuses pagãos, recomendando aos poetas os milagres operados pelos santos cristãos. Mas a distinção era perigosa. Charles Blount, na tradução dos *Two First Books of Philostratus*, *concerning the life of Apollonius Tyaneus* (1680), pretendeu demonstrar que os milagres atribuídos a esse taumaturgo grego estão tão bem autenticados por testemunhas como os do Novo Testamento; e propôs a alternativa: acreditar em todos os milagres ou em nenhum milagre. Bayle, no *Dictionnaire historique et critique*, zombou dos milagres pagãos, para desacreditar indiretamente os milagres cristãos. Desde os estudos de Conyers Middleton, os numerosos milagres, relatados por Heródoto e Lívio, desapareceram das histórias modernas de Grécia e Roma. A poesia classicista já não admitira o milagre desde Boileau e Pope. Nesse mesmo momento, os teóricos do pré-romantismo começaram a reivindicá-lo na

poesia. O suíço Johann Jakob Bodmer escreveu, contra o classicista Gottsched, *Von dem Wunderbaren in der Poesie* (1740), referindo-se a Milton, para demonstrar a eficiência poética dos milagres cristãos; e o bispo inglês Richard Hurd lembrou nas *Letters on Chivalry and Romance* (1762) a credibilidade poética dos milagres que ocorrem na literatura medieval e em Shakespeare. Pela primeira vez surgiu a idéia de que um milagre que não admitiríamos na vida real pode ser perfeitamente aceitável numa obra de ficção. Era tempo em que o próprio Voltaire ousou apresentar, em *Sémiramis*, um espectro no palco. No século do racionalismo e da Ilustração, essa teimosia em reivindicar o milagre poético não era atitude "reacionária"; pelo contrário, era de não-conformistas. Mas o século XVIII também é o de Haller, cientista e pietista ao mesmo tempo; é o século de Swedenborg[65], mineralogista, geólogo, engenheiro e visionário fantástico, que conversou diariamente com anjos e demônios. A religiosidade de Swedenborg teve, sem dúvida, fundo patológico; mas a dos *graveyards* também era mórbida. Essa religiosidade mística do século XVIII tinha passado e continuou a passar pelas desilusões frias do racionalismo; não podia aderir às Igrejas constituídas, todas então mais ou menos contaminadas pelo racionalismo e o deísmo. A religiosidade mística refugiu-se nas seitas; e o sectarismo do século XVIII é um fenômeno de grande importância, inspirando, muito além do setor literário, todos os movimentos espirituais da época, embora sempre clandestinamente, inclusive os políticos[66].

Importância e possibilidades do misticismo revelam-se em uma personalidade como Gottfried Arnold[67]. Estudioso da história da Igreja,

---

65 Emanuel Swedenborg, 1688-1772.
*Arcana Coelestia* (1749); *De Coelo et de Inferno* (1758); *The nova Hierosolyma* (1758); etc.
M. Lamm: *Swedenborg.* 2.ª ed. Stockholm, 1925.
E. Benz: "Immanuel Swedenborg als geistiger Wegbereiter des deutschen Idealismus und der deutschen Romantik". (In: *Deutsche Vierteljahrsschrift fuer Literaturwissenschaft,* 1941.)

66 Fr. Heer: *Europaeische Geistesgeschichte.* Stuttgart, 1953.

67 Gottfried Arnold, 1666-1714.
*Die erste Liebe, das ist die wahre Abbildung der ersten Christen nach ihrem lebendigen Glauben und heiligen Leben* (1696); *Unpartheyische Kirchen-und Ketzerhistorie* (1699).
E. Seeberg: *Gottfried Arnold.* Berlin, 1923.

convertido por Spener ao pietismo, Arnold partiu de um quietismo do amor divino à maneira de Fénelon, para chegar a especulações fantásticas, à maneira de Swedenborg, sobre as relações entre a religião e a sexualidade – Arnold é um representante típico do misticismo herético. Mas a sua heresia foi mais longe. Não encontrando nos credos oficiais o amor cristão como o entendia, começou a convencer-se que o cristianismo inteiro estava errado. Para demonstrá-lo, escreveu, com erudição imensa, a *Unpartheyische Kirchen-und Ketzerhistorie* (*História imparcial da Igreja e dos heréticos*): todas as Igrejas estabelecidas, diz Arnold, estavam sempre erradas; quem estava sempre com a razão eram os heréticos. Com essa obra criou Arnold, quase sem sabê-lo, a moderna historiografia crítica da Igreja. Sem sabê-lo, porque esse precursor do racionalismo teológico visava a fins diferentes: pretendeu desmoralizar os dogmas que separam a cristandade, para unir todos os homens numa Igreja espiritual do futuro. Reconhece-se aqui a herança dos franciscanos heréticos da *Ecclesia espiritualis* do século XIII, dos joaquimitas; é a idéia da "Terceira Igreja", dos anabatistas e outros sectários revolucionários do século XVI. É de notar que o centro do pietismo subversivo se encontrava na Renânia, na mesma região dos anabatistas, entre as vítimas da revolução agrária do século XVI e entre as da revolução industrial do século XVIII. Mais um século, e os mesmos proletários renanos hesitarão entre o conventículo pietista e o comício em que fala o seu patrício Friedrich Engels. O misticismo do século XVIII é um aliado subterrâneo do racionalismo; e talvez fosse mesmo precursor da Revolução, se não entendermos Revolução burguesa. A variante burguesa do mesmo misticismo é o sentimentalismo.

As relações entre misticismo e sentimentalismo de um lado e a literatura pré-romântica do outro, são inegáveis, mas nem sempre manifestas: romance e comédia sentimentais, *graveyard poetry*, reivindicação do milagre na poesia têm raízes no misticismo. Mas os movimentos místicos que contribuíram para a mudança do gosto literário são mais ou menos subterrâneos, ocultados pelo racionalismo predominante do século; parecem-se com os rios intermitentes que desaparecem da superfície da terra para reaparecer em outro lugar onde ninguém os esperava. Assim a grande corrente da mística européia desapareceu depois da Reforma; reaparece no século XVIII, mantendo-se à margem da Ilustração, mas ligada a ela

por mais de um fio secreto, alimentando a contra-corrente pré-romântica e conferindo-lhe, de repente, força explosiva. As duas fontes principais do movimento são a mística hispano-francesa e a mística holandesa da "Terceira Igreja" com as suas ramificações anglo-saxônicas; é possível notar uma distinção entre misticismo de tendência quietista e misticismo de tendência entusiasta.

Na Espanha subsistiram subterraneamente, no século XVII, resíduos da mística herética dos "iluminados", não como movimento coerente mas em indivíduos isolados, capazes, no entanto, de alterar as doutrinas místicas de santa Teresa e de impressionar com isso outros indivíduos, outros movimentos e, finalmente, a Europa inteira. De fato, santa Teresa foi, involuntariamente, precursora de Molinos[68], fundador do quietismo, doutrina da passividade da alma humana em face do amor de Deus. Na ortodoxíssima Espanha não havia lugar para desvios assim. Na França, porém, o quietismo substituiu a mística ortodoxa berulliana, esmagada pelo catolicismo "razoável" dos classicistas e pelo antimisticismo dos jansenistas cartesianos. Apóstolo do quietismo, na França, tornou-se madame Guyon[69], cujo talento extraordinário de persuasão seduziu até um Fénelon. Na querela do quietismo, a ortodoxia, representada por Bossuet, foi vitoriosa. Fénelon submeteu-se. Os quietistas mais obstinados refugiaram-se em países protestantes, na Suíça, na Renânia. Na Suíça, os pietistas do Vaud conservaram a tradição de uma religiosidade mística do coração, em face da qual os ritos e preceitos da Igreja se tornam secundários; afrouxa-se a moral, em favor do sentimento, e, um passo mais adiante – deísmo vago em lugar do cristianismo dogmático – teremos a religião do coração, do amor apaixonado, da *Nouvelle Héloise*. Com efeito, àquele círculo dos quietistas vaudenses pertenceu madame de Warens, a amiga de Rousseau[70].

---

68 Miguel de Molinos, 1627-1696.
*Guia espiritual* (1675).
P. Dudon: *Le quiétiste espagnol Molinos.* Paris, 1921.

69 Jeanne-Marie Bouviers de la Mothe Guyon, 1648-1717.
*Le moyen court et très facile de faire l'oraison* (1685).
M. Masson: *Fénelon et Mme. Guyon.* Paris, 1907.

70 E. Seillière: *Madame Guyon et Fénelon, précurseurs de Jean-Jacques Rousseau.* Paris, 1918.

No ramo renano do quietismo destaca-se Pierre Poiret[71], do qual os historiadores da literatura não tomaram conhecimento e que é, no entanto, uma das figuras mais importantes da história literária do século XVIII. Filósofo anticartesiano, estudou a doutrina de san Juan de la Cruz e de santa Teresa, editou os tratados de madame Guyon, e fundou, em 1688, um *eremitage* de quietistas em Rhynsburg: o primeiro centro do quietismo místico na região renana, fundação de conseqüências transcendentais. O conceito central da doutrina de Poiret era a *alma hermosa*, conceito encontrado em santa Teresa; o itinerário místico levaria a uma transformação da alma humana em vaso de sentimentos belos e divinos. "Schöne Seele" é a expressão sinônima, em língua alemã, e essa expressão teresiana encontra-se com freqüência surpreendente nos místicos do século XVIII e na literatura sentimental, pré-romântica, do mesmo século, em Gellert e Wieland, Klopstock e Miller, nas regiões altas e baixas da literatura alemã. Poiret é, sem exagero, o pai do sentimentalismo pré-romântico alemão[72]. Por intermédio do filósofo holandês Frans Hemsterhuis (1721-1790), adepto do "entusiasmo" moral e estético de Shaftesbury, o conceito entrou na estética, influenciando as dourinas literárias de Goethe e Schiller. Mas Goethe, na mocidade, já pertencera a um grupo de quietistas renanos, onde conheceu Susanne von Klettenberg, autora de uma espécie de memórias espirituais; dono do manuscrito, Goethe incluiu-o no romance *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, como "Bekenntnisse einer schönen Seele", "confissões de uma alma hermosa", que impressionaram os primeiros românticos. Naquele tempo, a tradição de Poiret já estava dissociada em dois ramos: um católico, outro protestante. No ramo católico dominava, na Vestfália, a princesa de Gallitzin, centro de um grupo de românticos convertidos ao catolicismo, destacando-se entre eles Stolberg e Brentano. Do ramo protestante saiu Juliane

---

71 Pierre Poiret, 1646-1719.
*Fundamenta atheismi eversa* (1685); etc.
M. Wieser: *Peter Poiret, der Vater der romantischen Mystic in Deutschland.* Berlin, 1932.

72 M. Waldberg: *Zur Entwickungsgeschichte der schönen Seele bei den spanischen Mystikern.* Berlin, 1910.
M. Wieser: *Der sentimentale Mensch, gesehen aus der Welt hollaendischer und deutscher Mystik im 18. Jahrhundert.* Berlin, 1924.

von Kruedener, que levou para a Rússia as profecias fantásticas do místico alemão Heinrich Jung-Stilling, perturbando a cabeça do tzar Alexandre I com sonhos de reuniões das Igrejas separadas; reminiscências de tudo isso encontram-se nos *Três diálogos*, de Soloviev, e em Dostoievski.

A influência de Poiret não se limitou aos círculos intelectuais; na Renânia, com as suas grandes tradições de misticismo popular, alcançou também as camadas baixas. Aí surge a figura de Gerhard Tersteegen[73], operário, depois pregador e autor de poderosos hinos em língua solene, barroca: a única grande poesia que o calvinismo alemão produziu. Tersteegen está na região e na tradição da mística holandesa, da "Terceira Igreja". É um "Stiller im Lande", um dos "quietos no país", que foram os precursores dos sentimentais; e aquela expressão, corrente até hoje em língua alemã, caracteriza bem o misticismo de tendência quietista.

A revivificação da "Terceira Igreja" operou-se na Inglaterra, entre os restos do sectarismo revolucionário – aí aparece o misticismo de tendência entusiasta – e através de influências estrangeiras, de Jacob Boehme e de Comenius. Este último renovara a idéia da união das Igrejas separadas, fortalecida pelos projetos paralelos de Leibniz e particularmente cara aos Quakers, representantes de uma religiosidade tipicamente entusiasta. Os Quakers trouxeram essa idéia da fraternidade universal para a América, onde a cidade fundada por William Penn recebeu o nome significativo de Philadelphia. A Ilustração secularizará essas idéias, transformando-as em programa de tolerância religiosa e filantropia humanitária: o programa da Ilustração anglo-saxônica[74]. O ramo alemão desse movimento religioso, fortalecido por influências diretas de Comenius, é o Pietismo[75]. O fun-

---

73 Gerhard Tersteegen, 1697-1769.
*Geistliches Blumengärtlein inniger Seelen* (1727); etc.
J. Zwetz: *Die dichterische Persöenlichkeit Tersteegens.* Jena, 1915.
F. Forsthoff: "Tersteegen Mystik". (In: *Monatshefte für rheinische Kirchengeschichte,* XII/XIV, 1918/1920.)
G. Wolter: *Tersteegen's geistliche Lyrik.* Marburg, 1929.

74 Br. Bauer: *Der Einfluss des englischen Quakertums auf die deutsche Kultur.* Berlin, 1878.

75 A. Ritschl: *Geschichte des Pietismus.* 3 vols. Bonn, 1880/1886.
W. Mahrholz: *Der deutsche Pietismus.* Berlin, 1921.

dador do pietismo alemão, Spener[76], assemelha-se aos puritanos ingleses, menos no espírito de resistência política. Não pretendeu destruir a Igreja luterana, mas apenas conquistá-la internamente, pela atividade pacífica de conventículos de leigos; pacífica, mas eficiente: e esses conventículos foram os berços do sentimentalismo pré-romântico. Entre os discípulos de Spener estavam August Hermann Francke, o grande educador que preparou os caminhos à pedagogia de Rousseau, e aquele Gottfried Arnold, místico fantástico que exerceu a maior influência sobre os racionalistas mais teimosos. Lessing pareceu sempre, e na realidade é, a maior figura da Ilustração alemã; mas as idéias de Lessing sobre a História, como série de revelações divinas e a educação da humanidade para além do cristianismo, para uma "Terceira Igreja" maçônica, têm origens místicas[77]. O ramo mais "entusiasta" do pietismo alemão é a seita dos Herrnhuter ou "Irmãos da Morávia", inspirada indiretamente por Comenius. O fundador, Graf Zinzendorf[78], é um modelo de religiosidade perversa, contaminada por complexos recalcados; os hinos de Zinzendorf chegam a incluir metáforas obscenas ou nauseabundas. Mas isso não impediu a eficiência da propaganda da seita: missão em todos os continentes e fortíssima influência espiritual na Europa. O conceito central dos Herrnhuter, a religiosidade individual, combinou-se com as perspectivas históricas de Lessing em um discípulo do seminário herrnhuteriano em Niesky, na Silésia, que se tornou o filósofo do classicismo alemão e o Padre da Igreja da "Kultur" alemã: Schleiermacher. E Schleiermacher também foi um dos grandes patriotas alemães na luta contra Napoleão, em 1813. O pietismo acabou, paradoxalmente, como patriotismo[79].

O irmão inglês do pietismo alemão é o Metodismo, cujo papel poderoso na formação do pré-romantismo não pode ser exagerado. Na sua

---

76 Philipp Jakob Spener, 1635-1705.
*Pia desideria* (1675).
P. Gruenberg: *Philipp Jakob Spener.* 3 vols. Goettingen, 1903/1906.

77 W. Dilthey: "Gotthold Ephraim Lessing". (In: *Das Erlebnis und die Dichtung.* 7.ª ed. Leipzig, 1920.)

78 Nikolaus Ludwig Graf von Zinzendorf, 1700-1760.
O. Pfister: *Die Frömmigkeit des Grafen Ludwig von Zizendorf.* Wien, 1910.

79 K. Pinson: *Pietism as a Factor in the Rise of German Nationalism.* New York, 1934.

formação cooperaram vários fatores e influências: Herrnhuter e pietismo, lembranças de Boehme e Comenius, resíduos do platonismo de Cambridge. Mas o metodismo não é, embora pareça, a forma religiosa do "entusiasmo" de Shafterbury, que é uma fé de intelectuais, enquanto que aquele é um movimento de religiosidade pequeno-burguesa e popular. Essa origem – em parte origem puritana – já se revela nos precursores poéticos como Isaac Watts[80], que corresponde mais ou menos a Tersteegen, mas é mais tipicamente inglês do que este é alemão; um hino de Watts –

"Our God, our help in ages past,
Our hope for years to come,
Our shelter from the stormy blast,
And our eternal home…"

– gravou-se na memória do povo inglês pela simplicidade popular, tão diferente do tremor barroco de Tersteegen:

"Gott ist gegenwaertig! Lasset uns anbeten
und in Ehrfurcht vor ihn treten.
Gott ist in der Mitten! Alles in uns schweige
Und sich innigst vor ihm beuge."

Tersteegen é mais calvinista, Watts é mais teresiano. Admirador de santa Teresa (e admirador secreto de Boehme) foi ainda William Law[81]; o seu *Serious Call* é o livro de devoção mais lido em língua inglesa, mas não se pode desconhecer, em sua e em qualquer mística, um elemento de religiosidade de "elite", dos círculos eleitos. Disso dá testemunho o destino dos

---

80 Isaac Watts, 1674-1748.
*Horae lyricae* (1706); *Hymns* (1707); *Psalms of David* (1719).
E. P. Hood: *Isaac Watts, His Life and Writings.* London, 1875.
V. de S. Pinto: "Isaac Watts and His Poetry". (In: *Wessex,* 3, 1935.)

81 William Law, 1686-1761.
*A Serious Call to a Devout and Holy Life. Adapted to the State and Condition of all Orders of Chritians* (1728).
S. Hobhouse: *William Law and Eighteenth Century Quakerism.* London, 1927.

Quakers. Mas a situação religiosa na Inglaterra não permitiu aquela limitação; em meio de transições sociais transformou-se o quietismo de Law em metodismo wesleyano. Os *dissenters*, os descendentes dos puritanos, estiveram no início abertos a influências místicas. Mas depois de 1688, os *dissenters* constituem o núcleo da nova burguesia. O seu representante mais lido, o presbiteriano Richard Baxter, encerra nos seus livros edificantes lições morais que, segundo Max Weber, constituem o germe da mentalidade capitalista. O grande jornalista dos *dissenters* no século XVIII, é o congregacionalista Defoe. Com rapidez inesperada, o pensamento puritano seculariza-se, transformando-se em liberalismo político e econômico. O misticismo refugia-se na Igreja anglicana; ali, é Law o seu representante principal. Mas também lá não se agüenta. A Igreja anglicana é uma instituição estatal, estava-se tornando um *pendant* aristocrático do não conformismo burguês.

Contra essa tendência revoltou-se John Wesley[82], o fundador do metodismo, o Spener inglês; e com a ascensão da burguesia desapareceram logo os elementos quietistas. Assim como os pietistas alemães, não pretendeu ele sair da Igreja, mas revivificar-lhe a vida religiosa por um novo "método" de conduta religiosa, método de iluminação repentina, tipicamente entusiasta. Aos *dissenters*, informados pelo dogma de Calvino, o Metodismo devia afigurar-se criptocatólico. Daí os conflitos permanentes de Wesley com os calvinistas, que já representavam a grande burguesia, enquanto que os sermões de Wesley se dirigiam aos oficiais mecânicos, camponeses comerciantes: à pequena-burguesia. Mas não surgiu de novo o sectarismo místico dos séculos XVI e XVII nem as tendências de revolução social. O robusto realismo inglês de Wesley, do qual o estilo do seu *Journal* dá testemunho, não suportava as sombras da mística, e a amplitude social da sua influência não permitiu a limitação a conventículos de eleitos.

---

82 John Wesley, 1703-1791.
*Journal* (1791); etc.; etc.
Edição do *Journal* por N. Curnock, 8 vols., London, 1909/1916.
L. Tyerman: *The Life and Times of John Wesley.* 3 vols. London, 1870/1871.
B. Dobrée: *John Wesley,* Oxford, 1933.
O. Kamm: *John Wesley und die englische Romantik.* Leipzig, 1939.

Quando a obrigaram a separar-se da Igreja oficial, organizou logo outra Igreja, a metodista, tornando-se fundador de uma das grandes potências espirituais do mundo anglo-saxônico. O elemento místico que existia no metodismo refugiou-se na poesia.

A poesia oficial do metodismo, tal como está representada por Charles Wesley, irmão do fundador, não difere da hinografia de um Isaac Watts; não tem pretensões literárias. Só os "intelectuais" de dentro do movimento se permitiram expressões diferentes, nas quais as raízes místicas do metodismo reaparecem. Assim é a poesia do metodista Hervey, estabelecendo a ligação entre o movimento religioso e a *Graveyard School*. Desde então, pela primeira vez depois de Milton, se pode falar de poesia teológica na Inglaterra: Cowper é o seu maior representante, o mais literário; o pietismo entusiástico revela-se mais nitidamente em Smart. Mas são, ambos, aleijados, em sentido físico e em sentido social: vozes no deserto de um ambiente antipoético.

O nome de Christopher Smart[83] não figura em manuais mais antigos da história literária inglesa, e com certa razão: as sátiras e poesias em estilo classicista que dele se conheceram, não têm importância, e o fim do poeta no manicômio tornou-o suspeito para Johnson e todos os que juravam nas palavras do grande crítico. Smart é um "caso". Era descendente de gente pobre, o que o predispunha para o misticismo. Protetores aristocráticos ajudaram-no nos estudos, e Smart, em ambiente alheio, perdeu o equilíbrio: caiu em deboche, à maneira da Restauração – e escreveu em estilo classicista. O metodismo converteu-o, produzindo nele a mania religiosa; e no manicônio escreveu *A Song to David*, que os editores das suas poesias, assustados, não recolheram, e que é uma das grandes obras da poesia inglesa do século XVIII. Está ao lado das poesias de san Juan de la Cruz, como expressão assombrosa do êxtase místico –

83 Christopher Smart, 1722-1771.
*A Song to David* (1763); *Poems* (sem as poesias escritas no manicômio; 1791).
Edição do *Song to David* (com introdução importante) por R. A. Streatfield, London, 1901; Edição das poesias completas por N. Callan, 2 vols., London, 1949.
K. A. Mac Kenzie: *Christopher Smart, sa vie et ses oeuvres.* Paris, 1925.
L. Binyon: *The Case of Christopher Smart.* Oxford, 1934.
E. G. Ainsworth and C. E. Noyes: *Christopher Smart.* Oxford, 1943.

"The world, the clustering spheres He made,
The glorious light, the soothing shade,
Dale, champaign, grove, and hill;
The multitudinous abyss,
Where secrecy remains in bliss
And Wisdom hides her skill."

Smart já foi comparado a Blake. Mas não é comparável a nenhum outro poeta. A maneira de enumerar em três versos os atributos de David –

"Great, valiant, pious, good, and clean.
Sublime, contemplative, serene,
Strong, constant, pleasant, wise!..."

– e depois glosá-los em inúmeras estrofes, das quais cada uma começa com um dos adjetivos, lembra os poetas místicos espanhóis. Mas Smart distingue-se mesmo dos outros místicos pelo modo de rezar: sempre fala como membro de um coro. A sua poesia é altamente litúrgica. Às vezes lembra Péguy, mas é mais artificial, o que causa estranheza num poeta encerrado no manicômio. O fenômeno Smart seria já suficiente para justificar as teorias pré-românticas sobre o gênio instintivo.

Em Cowper[84], a mesma combinação de emoções religiosas e sensações patológicas constitui a matéria de inspiração de um poeta classicista, da escola de Pope; mas o homem é diferente. Um pobre-diabo, sujeito a acessos de melancolia mórbida com tentativas de suicídio, perturbado pelos sermões e advertências terrificantes dos pregadores metodistas, levando uma vida que ele mesmo definiu no verso:

---

84 William Cowper, 1731-1800.
*Olney Hymns* (1779); *Poems* (1782); *The Task and Other Poems* (1785); *The Castaway* (1799); Tradução de Homero (1791).
Edição por H. S. Milford, 3.ª ed. London, 1926.
H. J. Fausset: *William Cowper*. London, 1928.
D. Cecil: *The Stricken Deer, or The Life of Cowper*. London, 1929.
N. Nicholson: *William Cowper*. London, 1951.
M. J. Quinlan: *William Cowper, a Critical Life*. Minneapolis, 1954.

"I was a stricken deer that left the herd."

Duas almas habitavam o corpo inválido. Uma que cantou Deus em hinos simples, que são a expressão poética máxima do metodismo; outra, que compôs sátiras e poesias humorísticas, à maneira de Pope, e com o mesmo talento de construir versos epigramáticos –

"God made the country, and man made the town."

Este verso encontra-se na obra mais ambiciosa de Cowper, *The Task*, poema descritivo à maneira classicista, cântico da modesta paisagem inglesa que a revolução industrial destruiu; às vezes rebentando em versos de eloqüência magnífica. Mas Cowper era um infeliz, doente, precisando de ajuda como uma criança. Os seus versos mais comoventes são de agradecimento a Mary Unwin, sua companheira e enfermeira:

"...There is a Book
By seraphs writ with beams of heavenly light,
On which the eyes of God not rarely look,
A chronicle of actions just and bright –
There all thy deeds, my faitful Mary, shine."

Ela havia preparado ao *stricken deer* o lar, o *home* do qual Cowper foi o cantor mais inspirado e mais querido entre todos os poetas de língua inglesa. Mas por fim, perdeu essa segurança também. Acreditava-se condenado pela ira de Deus, e comparou, no poema *The Castaway*, a sua alma a um marinheiro perdido no temporal em alto-mar:

"No voice divine the storm allay'd,
No light propicious shone;
When, snatch'd from all effectual aid,
We perish'd, each alone:
But I beneath a rougher sea,
And whelm'd in deeper gulfs than he."

"Each alone" é uma expressão significativa. A mania visionária de Smart e o isolamento mórbido de Cowper inibiu-lhes o sentimento coletivo. A po-

esia do entusiasmo místico não encontra eco no metodismo organizado. A poesia mística do fim do século XVIII é francamente herética, e nela os sentimentos coletivos manifestam-se com fortíssimos acentos revolucionários: a combinação, que é característica de Blake.

Blake[85], poeta lírico de inspiração simples e musical, é, ao mesmo tempo, o porta-voz de todos os anjos e demônios do Universo; a sua obra é das mais vastas e mais difíceis jamais criadas por um poeta inglês. Até o advento do simbolismo, Blake só era conhecido como autor de pequenas poesias cantáveis e como gravador de ilustrações fantásticas para edições de Dante, Chaucer, Young e Gray; as notícias biográficas – as suas idéias revolucionárias que o levaram a ser perseguido pela justiça por alta traição; as irregularidades sexuais da sua vida particular; enfim, a loucura – não contribuíram para esclarecer os críticos burgueses da era vitoriana. Os pré-rafaelitas guardaram conhecimento mais íntimo de Blake como se fosse segredo de uma seita. Só os simbolistas abriam a porta do tesouro; e então se manifestou, enfim, um dos poetas mais celestes e mais demo-

---

85 William Blake, 1757-1827.
*Poetical Sketches* (1783); *Songs of Innocence* (1789); *The Book of Thel* (1789); *Tiriel* (1789); *The Marriage of Heaven and Hell* (1790); *The French Revolution* (1791); *Visions of the Daughters of Albion* (1793); *America* (1793); *Songs of Experience* (1794); *Europa* (1794); *The Book of Urizen* (1794); *The Book of Los* (1795); *The four Zoas* (1797); *Auguries of Innocence* (1803); *Milton* (1818); *The Everlasting Gospel* (1818); *Jerusalem* (1820); *The Ghost of Abel* (1822).
Edição das obras completas por G. Keynes, 3 vols., London, 1925.
Edição das poesias por J. Sampson, Oxford, 1913.
Edição dos livros proféticos por D. J. Sloss e J. P. R. Wallis, 2 vols., Oxford, 1926.
A. Symons: *William Blake.* London, 1907.
P. Berger: *William Blake, Mysticisme et Poésie.* Paris, 1907.
S. F. Damon: *William Blake, His Philosophy and Symbolism.* Boston, 1924.
M. Plowman: *An introduction to the study of Blake.* London, 1927.
M. Wilson: *The life of William Blake.* 2.ª ed. London, 1928.
M. Schorer: *William Blake. The Politics of Vision.* New York, 1946.
W. P. Wittcutt: *Blake, a Psychological Study.* London, 1947.
S. G. Davies: *The Theology of William Blake.* Oxford, 1948.
R. Blackstone: *English Blake.* Cambridge, 1949.
M. Margoliouthe: *William Blake.* Oxford, 1951.
K. Raine: *William Blake.* London, 1965.

níacos de todos os tempos. “Manifestou-se” é maneira de dizer; porque conhecer a vida de Blake, poeta, místico, revolucionário e louco, e estudar as múltiplas influências de Boehme e Swedenborg, dos gnósticos e de Rousseau na sua obra, ainda não basta para encontrar caminho certo na floresta desse Universo poético. É um Universo particular, e por ser criação de um doido, não deixa de ser completo. Penetrando nele, o leitor sente a verdade dos versos de Blake:

> “... Around me night and day
> Like a wild beast guards my way.”

A primeira coleção de Blake, os *Poetical Sketches*, apresenta-nos um poeta classicista, logo redimido pelas leituras de Shakespeare e Ossian; nos *Songs of Innocence* alcançou a plena liberdade de expressão, abandonando os artifícios que Cowper não soube eliminar, antecipando o estilo coloquial de Wordsworth. *Songs of Innocence* é o livro mais “puro” de Blake no sentido do simbolismo neo-romântico; a obra de

> “The blue regions of the air
> Where the melodious winds have birth.”

Logo no ano seguinte, começa a elaboração de uma grande profecia em prosa, ou antes, um enorme discurso de eloqüência irresistível: *The Marriage of Heaven and Hell*. Revolucionário, que passara pela escola de Swedenborg, ataca com a maior violência os dualismos da religião cristã e da tirania política, as distinções entre o Bem e o Mal, alma e corpo, autoridade e povo, pregando a identidade de Deus e Homem. *The French Revolution* celebra a libertação política como se fosse um acontecimento transcendental nos céus; e *The Visions of the Daughters of Albion* exige o complemento da revolução pela libertação moral, festejando a santidade do ato sexual. Se Blake foi um louco, então foi o louco mais lúcido de todos os tempos. Porque mais cedo do que os outros reconheceu os motivos sociais da Revolução e adivinhou-lhe a degeneração em vitória da burguesia. *Songs of Experience* apresenta um quadro tremendo, “dantesco”, da miséria humana; poesia como “Holy Thursday”, “London”, “The Chimney Sweeper” constituem a expressão máxima das conseqüências da revolução industrial.

Daí em diante, Blake recebeu revelações celestes e infernais à maneira de Swedenborg, manifestando-se-lhe a relação secreta entre as tem-

pestades históricas e as revoluções do Universo; ou então, poder-se-ia dizer, segundo um ponto de vista diferente, que Blake enlouqueceu, começando a compor cosmogonias e mitos fantásticos, nos quais seres sobre-humanos e infra-humanos, munidos de nomes esquisitos, resolvem os destinos do mundo; literatura à maneira dos livros que costumam publicar os paranóicos. *The Book of Urizen*, *The Book of Los*, *The Four Zoas* iniciam uma série de "livros proféticos", culminando em *Milton*, *The Everlasting Gospel* e *Jerusalem*. Vasta literatura religiosa ou pseudo-religiosa, constituindo uma espécie de anti-Bíblia na qual as noções divinas e demoníacas trocaram as posições. Milton, emendado de seus "erros cristãos", aparece como profeta de Lúcifer, anunciando a abolição das punições eternas e o perdão de todos os pecados. A carne e os seus prazeres são santificados, e a "Nova Jerusalém" da humanidade redimida não é senão uma "Nova Albion", uma Inglaterra purificada dos crimes desumanos da revolução industrial e transfigurada em paisagem verde da Liberdade. Tudo isso em estilo por vezes eloqüente, por vezes epigramático, interrompido por poesias fascinantes, de hermetismo "metafísico", voltando-se logo para os personagens tremendos de uma mitologia particular e para um simbolismo dificílimo que as pesquisas mais pacientes não conseguiram esclarecer totalmente. A história das religiões e da Igreja oferece analogias: as mitologias fantásticas dos gnósticos que, nos séculos II e III da nossa era, pretenderam reunir o cristianismo e o paganismo greco-oriental, muitas vezes com o propósito de inverter os conceitos morais, declarando que "*fair is foul, and foul is fair*". Blake conheceu as doutrinas gnósticas através de vastas leituras ocultistas, e a idéia da inversão moral surgiu-lhe em face dos horrores da revolução industrial, na qual os algozes das crianças, nas usinas, professavam hipocritamente a moral cristã. Por outro lado, aquelas mitologias fantásticas não se limitam a séculos longínquos: os paranóicos, nos manicômios modernos, continuam a fabricar religiões particulares dessa espécie. Blake está situado entre profeta e louco; a verdade das suas visões reside na sinceridade do amor humano que é a base das suas conclusões revolucionárias, e a expressão dessa verdade divina é uma poesia de pureza celestial.

A poesia de Blake possui um diploma de autenticidade mística. Os grandes místicos de todos os tempos, ortodoxos e heréticos, concordariam com o "caminho" que Blake propõe:

"To see a world in a grain of sand
And a heaven in a wild flower,
Hold infinity in the palm of your hand,
And eternity in an hour."

A eliminação de tempo e espaço é o método comum das ascensões para o céu dos místicos e das descidas para o abismo do subconsciente, do qual brota a inspiração de Blake. Será difícil explicá-la sem recorrer à psicanálise, que conhece bem as fantasias sexuais, as personificações monstruosas, a torrente de imagens simbólicas. A literatura de Blake perde assim o aspecto de singularidade absoluta. É poesia cósmica e caótica –

"The Senses roll themselves in fear,
And the flat Earth becomes a Ball;
The Stars, Sun, Moon, all shrink away…"

– como a dos gnósticos; evasão de um gênio perturbado no caos. A palavra "evasão", no entanto, não serve para definir Blake, porque os seus símbolos gnósticos representam realidades sociais. A visão de liberdade política, social e sexual, em Blake, está bem caracterizada como utopia:

"... above Time's troubled fountains,
On the great Atlantic Mountains,
In my Golden House on high…";

mas é uma utopia mais radical do que a ideologia dos revolucionários mais radicais do fim do século XVIII. E as visões infernais de Blake ("Dark satanic mills...") só transfiguram a sua visão naturalista das ruas de Londres nos primeiros tempos da revolução industrial, dos mendigos, prostitutas e das crianças de sete anos, exaustas por um dia de trabalho de doze horas.

"I wander through each chartered street
Near where the chartered Thames does flow
And mark in every face I meet
Marks of weakness, marks of woe.
In every cry of every Man
In every Infant's cry of fear

In every voice, in every ban
The mind-forged manacles I hear.
How the chimney sweeper's cry
Every blackening Church appals
And the hapless Soldier's sigh
Runs in blood down Palace walls."

Blake é Dostoievski em verso: proclama a responsabilidade de todos por todos. Como Dostoievski, é anarquista espiritualista, mas o seu fim é mais real, é a realização do socialismo revolucionário:

"I will not cease from Mental Fight,
Nor shall my Sword sleep in my hand
Till we have built Jerusalem
In England's green and pleasant land."

As muitas maiúsculas são um sintoma, a música verbal é outra: Blake é um simbolista *avant la lettre*, mas sem o evasionismo social dos simbolistas. As comparações não servem, tampouco bastam as interpretações psicológicas e sociológicas para explicar a existência daquela poesia, das mais puras. Blake tem algo da imaginação cósmica e da inteligência descontrolada de Victor Hugo, algo de embriaguez intelectual de Hölderlin, algo do espírito profético de Dante. Com eles, está, acima dos tempos, a voz de mundos eternos:

"Hear the voice of the Bard,
Who present, past, and future sees..."

A palavra "Bard" chama-nos rudemente para a realidade literária; é reminiscência do gosto pré-romântico pelos assuntos nórdicos e célticos. A diferença entre Blake e os seus contemporâneos reside em parte no seu estilo, que é o dos dramaturgos elisabetanos e da *metaphysical poetry*; e em parte, na maneira caótica, fora e longe de todas as atenuações pelo racionalismo da época – da qual ele assimilou os elementos pré-românticos: Young e Ossian, Bíblia e Homero, "Shakespeare Revival", Milton e as névoas escandinavas. O artista gráfico Blake está "fora da literatura"; pare-

ce-se com certos artesãos, de formação deficiente e leituras desordenadas, com acessos de grafomania. Apenas, era um gênio.

Blake ficou isolado porque é a voz de tradições milenárias, místicas, em favor do proletariado. A burguesia, feudalizando-se pela compra de latifúndios e ligando-se à aristocracia, constituindo assim a *gentry*, participava da direção da Igreja anglicana, aristocrática e meio céptica. A burguesia comercial – os *dissenters* puritanos – estava a caminho do liberalismo político e filosófico. O campo de ação social do metodismo[86] é a burguesia média e pequena, na qual é possível distinguir três camadas de leitores: a classe dos artífices comercializados, urbanos, à qual Wesley destinava a sua obra de evangelização; a classe dos pequenos intelectuais – principalmente vigários – nas cidadezinhas e aldeias; e a classe dos leitores propriamente incultos, dos recentemente alfabetizados. Constituem apenas parcelas do "povo" em geral; e a expressão francesa "populisme" não serve bem para definir-lhes o gosto e as preferências literárias. Será mais conveniente falar em "plebeísmo", sem significação pejorativa: todos aqueles são plebeus, por certa vulgaridade antiaristocrática do estilo e dos sentimentos e por certa deficiência de cultura: na hostilidade contra a formação clássica das classes tradicionais revela-se, também, o utilitarismo geral da época. Verifica-se aversão contra as expressões da linguagem culta e da inteligência racional, preferindo-se as expressões do sentimento "simples". A simplicidade é um *slogan* da época, refletindo as condições sociais do novo público e alimentando-se da "simplicidade" religiosa dos conventículos pietistas e metodistas, dos "quietos no país". O denominador comum dessa literatura é o sentimentalismo.

A porta de entrada é o romance. É o mais novo dos gêneros, sem herança de tradições classicistas, capaz de tratar qualquer assunto novo. Depois, no teatro, em que os pré-românticos já encontraram o gênero da comédia burguesa que apenas aguarda a sentimentalização. Aquelas três camadas preferem expressões diferentes: a classe média urbana, o romance sentimental e o drama sentimental; a classe média rural, o idílio sentimental; as classes baixas de leitores, o "romance" romântico ou – como se dizia então – "gótico",

---

86 W. J. Warner: *The Wesleyan Movement in the Industrial Revolution.* London, 1930. M. Lee: *The Hitorical Background of Early Methodist Enthusiasm.* New York, 1931.

vulgarização e plebeização do misticismo, desta vez no sentido pejorativo das palavras. Todos esses gêneros novos terão – com a ascensão da burguesia no século XIX – um grande futuro: são os pontos de partida do romance psicológico, da "pièce à thèse", do conto rústico, e do romance policial.

O romance sentimental, tanto o do abbé Prévost como o de Richardson, tem suas bases no libertinismo da Restauração e da Régence – libertinismo franco em Prévost, libertinismo recalcado no puritano Richardson, que no entanto se sentiu bem no ambiente de aristocratas devassos e mulheres mais ou menos duvidosas na *fashionable* estação de águas de Bath. A força que contribui para formar a nova expressão das paixões – "Are passions then the Pagans of the soul?" – é o misticismo. Richardson é puritano e o abbé Prévost é um padre *défroqué*.

O abbé Prévost[87], escritor de segunda categoria, benemérito do intercâmbio literário entre a Inglaterra e a França, é o autor de um romance de primeira ordem, de uma daquelas obras que se gravaram indelevelmente na memória da humanidade. Basta pronunciar o título *Manon Lescaut*, e todos nós vemos, como se tivéssemos assistido a tudo isso, o encontro de Manon e Des Grieux, no ponto da diligência em Amiens, a visita de

87 Abbé Antoine-François Prévost d'Exiles, 1697-1763.
*Mémoires et aventures d'un homme de qualité* (vol. I-IV, 1728; vol. V-VII, 1731; no vol. VII: *Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut); Le philosophe anglais ou Histoire de Monsieur Cleveland* (1732)*; Le Doyen de Killerine* (1735/1740); semanário *Le Pour et le Contre* (1733/1740); tradução dos romances de Richardson: *Pamela* (1742); *Clarissa Harlowe* (1751); *Grandison* (1755).
Edição das obras completas, 55 vols., Paris, 1810/1816.
Inúmeras edições de *Manon Lescaut.*
Edição crítica do volume VII das *Mémoires et aventures* por F. Deloffre e R. Picard, Paris, 1965.
C.-A. Sainte-Beuve: *Causeries du Lundi.* Vol. IX.
F. Brunetière: "Prévost". (In: *Études critiques sur l'histoire de la littérature française.* Vol. III. Paris, 1883.)
H. Harrisse: *L'abbé Prévost.* Paris, 1896.
V. Schroeder: *L'abbé Prévost, sa vie, ses romans.* Paris, 1899.
P. Hazard e outros: *Études critiques sur "Manon Lescaut".* Chicago, 1929.
C.-E. Engel: *L'abbé Prévost en Angleterre.* Paris, 1939.
H. Rodier: *L'abbé Prévost.* Paris, 1955.
Cl.-E. Engel: *Le véritable abbé Prévost.* Paris, 1957.

Manon ao seminarista Des Grieux, em St. Suplice, a cena na casa do jogo, a prisão de mulheres, a deportação para a América francesa. O leitor que se lembra do *Don Quijote* e da *Princesse de Clèves*, fica logo sabendo que *Manon Lescaut* é o primeiro romance realmente moderno, o primeiro em cujas cenas e personagens leitores modernos se podem reconhecer; o que não acontece com *Gil Blas* nem com *Moll Flanders*, embora esta última seja algo parecida. *Manon Lescaut* é uma obra permanente; e isso é tanto mais digno de nota quanto é certo que não faz falta à obra o encanto pitoresco: é um quadro perfeito do mundo Rococó, entre Watteau e Marivaux, com reminiscências religiosas do *grand siècle* e antecipações libertinas da época pré-revolucionária. Deste modo, *Manon Lescaut* parece perfeitamente situada: a obra significa a transição do classicismo, da *Princesse de Clèves*, ao revolucionarismo, da *Nouvelle Heloise*, através da influência do sentimentalismo inglês, do qual Prévost, tradutor de todos os romances de Richardson, foi representante na França. De fato, os outros romances de Prévost, hoje quase esquecidos, passam-se na Inglaterra; e na sua revista *Le Pour et le Contre* o abbé fez muito para divulgar as letras inglesas na França. Acontece, porém, que não somente *Manon Lescaut*, mas também *Monsieur Cleveland* e *Le Doyen de Killerine* foram publicados antes do primeiro romance de Richardson. Há mais: a Inglaterra romanesca de Prévost não é a Inglaterra real, que ele conheceu relativamente tarde, mas é, antes, fruto de leituras dos dramaturgos e romancistas da Restauração inglesa, uma Inglaterra romântica de ladrões e esquisitões, malandros e prostitutas. É a Inglaterra de Dryden e Otway, Vanbrugh e Defoe, vista pelos olhos de um padre *défroqué*, testemunha da libertinagem da Régence[88]. Daí resultam certa saudade nos seus quadros quase autobiográficos de vida fácil e o sentimentalismo que acompanha as imagens de sensualidade recalcada; a situação de homem excluído daquelas alegrias sensuais aproxima-o da situação dos pequenos-burgueses que observam de longe, com um sentimento misto de indignação moral e inveja ardente, o modo de viver dos aristocratas. Por isso, Prévost substituiu o desfecho moralizante, satisfatório, da *Princesse de Clèves*, pelo desfecho trágico de uma paixão vivida até as últimas conseqüências, pois *Manon Lescaut* é a primeira obra da literatura em que

88 Cf. nota 5.

a paixão puramente sexual, embora enfeitada dos ornamentos do Rococó, encontra expressão totalmente franca. É uma data na história da literatura francesa. É uma obra moderna. O sentimentalismo é o fundo psicológico de *Manon Lescaut*, mas a intenção da obra não é sentimental. O que parece sentimental ao leitor moderno é o estilo ornado que é antes neobarroco e que fora já anacrônico, quando o romance saiu, em 1731; e anacrônico em dois sentidos, porque também antecipava o estilo pré-romântico. Visto assim, o romance não é só Rococó; o ambiente de 1720 é mais adivinhado por nós que descrito pelo autor, apesar do realismo quase fotográfico dos detalhes da vida parisiense de então, transfigurados por algo como música mozartiana nas entrelinhas. O abbé Prévost não escreveu o romance de um ambiente pitoresco, mas as aventuras de duas almas desvairadas; e esse assunto é eterno. Eis porque *Manon Lescaut* permanece, entre todos os romances sentimentais, o único perfeitamente legível: é que do naufrágio de uma literatura inumerável, salvaram-se dois personagens, entrando no panteão dos poucos tipos imortais da espécie humana.

O mesmo não se afirmava, até há pouco, a respeito dos romances de Samuel Richardson[89]; ninguém negou a grande importância histórica

---

89 Samuel Richardson, 1689-1761.
*Pamela or Virtue Rewarded* (1740); *Clarissa or the History of a Young Lady* (1747/1748); *Sir Charles Grandison* (1753/1754).
Edição por W. Lyon Phelps, 18 vols., New York, 1901/1903, e por E. M. Mac Kenna, 20 vols., London, 1902.
A. Dobson: *Samuel Richardson.* London, 1902.
L. Schuecking: "Die Grundlagen des Richardson'schen Romans". (In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift,* XII, 1920.)
L. Cazamian: "Richardson". (In: *The Cambridge History of English Literature.* Vol. X. 2.ª ed. Cambridge, 1921.)
E. Danielowsky: *Richardson's erster Roman.* Berlin, 1917.
B. W. Downs: *Richardson.* London, 1928.
J. W. Krutch: *Five Masters.* New York, 1930.
P. Dottin: *Samuel Richardson.* Paris, 1931.
A. D. Mac Killop: *Samuel Richardson, Printer and Novelist.* Chapel Hill N. C., 1936.
I. Watt: *The Rise of the Novel, Studies in Defoe, Richardson and Fielding.* London, 1957.

do precursor de Rousseau e do *Werther*; mas o público recusou-se a ler esses monumentos de tamanho enorme. Além deste motivo alegava-se outro: o moralismo quase escandaloso de *Pamela*, *Clarissa* e *Grandison*, romances de sedução, nos quais a virtude vence da maneira mais fabulosa. Richardson, puritano e filho de puritanos, começou a escrever com mais de 50 anos de idade, após ter feito a sua vida de proprietário abastado de oficina tipográfica; seu pai era carpinteiro; e esse foi bem o ambiente social sobre o qual Wesley exerceu tanta influência. Os romances de Richardson seriam versões dialogadas da literatura edificante do puritanismo, que constituía a única leitura permitida nas tardes de domingo. A mistura de sentimentalismo e moralismo explica o sucesso fabuloso, quase inacreditável, dos romances de Richardson, traduzidos e imitados em todas as línguas, recebidos com cachoeiras de lágrimas; um homem como Klopstock escreveu que o fim de *Clarissa* lhe custou cinco lenços molhados.

Richardson não recuperará nunca mais essa popularidade; sobretudo o tamanho desses romances intermináveis é obstáculo definitivo, mas a crítica moderna interpreta esse defeito como conseqüência inevitável das análises psicológicas exatíssimas, e daí extensas, de um precursor de Proust. O antigo favorito do grande público tornou-se altamente apreciado pelos *high-brows*, pela elite mais exclusiva do mundo literário anglo-saxônico. Análises psicanalíticas descobriram a libido mal recalcada em Pamela e Clarissa, santas do puritanismo, e no virtuoso *Sir* Charles Grandison, colocado entre as mulheres sedutoras Harriet Byron e Clementina della Poretta. Richardson é um conhecedor incomparável da alma feminina: e já não se desconhece a simpatia secreta que nutre pelo seu famosíssimo sedutor Lovelace. De onde vêm ao tipógrafo puritano esses requintes psicológicos?

Richardson, quando começou a escrever, era homem feito e abastado. A companhia de aristocratas, na famosa estação de águas de Bath, foi o seu maior prazer; tratou os aristocratas, na vida e na literatura, com a gentileza submissa de um vendedor diante do freguês. Não era tão puritano como parece; tolerava até a companhia do clero da igreja oficial e achou admissíveis certos pequenos divertimentos inofensivos. Pretendeu fazer as pazes com a literatura das classes altas. Moralizou o romance heróico-galante, substituiu os ladrões e prostitutas de um Defoe por mártires da vir-

gindade e heróis da virtude; deixou adivinhar o possível perdão do sedutor Lovelace no outro mundo; e notou com satisfação os resultados práticos da resistência ao vício: Pamela obterá um casamento dos mais vantajosos. A virtude vence e faz bem à gente. Nisso, Richardson é o menos realista dos romancistas ingleses. A vitória permanente das forças do Bem é um expediente infantil. Mas Richardson fez o possível para tornar convincentes os seus romances; como jogos gratuitos da imaginação, o puritano não os teria escrito. O esforço para alcançar verossimilhança manifesta-se sobretudo no processo novelístico que empregou, e que é mais uma inovação decisiva: o método epistolográfico. Não analisa diretamente os personagens; eles mesmos revelam, trocando cartas, os seus sentimentos; e este método, típico do romance sentimental do século XVIII, é um processo eminentemente dramático. Em vez de colocar-se acima dos personagens, de antemão ciente dos seus destinos e comentando-lhes os atos, o romancista deixa falar as suas criaturas. É o método do dramaturgo e tem fontes dramatúrgicas. A arte de Richardson não provém dos tratados edificantes, mas do teatro da Restauração: daí os *villains* terríveis, as heroínas eloqüentes, o moralismo meio libertino. Sua fonte imediata é a comédia sentimental dos últimos tempos da Restauração: em *Pamela* ocorrem discussões sobre *The Tender Husband*, de Steele, e sobre *The Distressed Mother*, versão sentimental de *Andromaque*, por Ambrose Philips; no posfácio de *Clarissa*, Richardson defende o fim trágico da heroína, que não corresponde aos preceitos de justiça dramática, referindo-se às teorias dramatúrgicas da época; *Charles Grandison*, assemelhando-se no assunto a *The Conscious Lovers*, de Steele, é, em parte, romance dialogado em vez de epistolográfico. O método dramático de Richardson está historicamente entre a maneira de narrar em primeira pessoa, dos romances picarescos e de Defoe, e a onisciência do romancista objetivo. Mas não é um método de mera importância histórica. Sem Richardson não haveria, ou não existiriam assim, os complicados métodos narrativos de Henry James e Conrad. Richardson, porém, pagou caro a exatidão das suas análises psicológicas; pagou com prolixidade imensa; *Clarissa* parece ser o mais longo dos romances em língua inglesa, e o esforço de ler essas obras por inteiro será sempre raro e heróico. Mas compensa. Um crítico observou que a lentidão meticulosa de Richardson simboliza o ritmo da própria vida. Richardson foi um homem banal e um grande artista.

O romance sentimental é mais uma grande potência internacional do mundo pré-romântico[90]. Na própria Inglaterra, o seu sucesso foi maior do que a vontade de imitar o modelo. Contudo, Sarah Fielding[91], a irmã do grande romancista humorístico e inimigo cordial de Richardson, apresentou uma variante notável do romance sentimental: *The Adventures of David Simple in Quest of a Friend*, que acrescenta elementos de realismo social, de sorte que lembra ligeiramente Dickens. Na França antecipou-se às traduções de Prévost o romance *Les époux malheureux*, ou *Histoire de M. et Mme. de la Bédoyère* (1745), de François-Thomas de Baculard d'Arnaud. Sucesso grande e internacional alcançaram alguns romances de madame Riccoboni[92], mais curtos e mais sóbrios do que os de Richardson, e que ainda hoje seriam legíveis. A posteridade foi também injusta para com a *Schwedische Graefin*, do fabulista Gellert[93], romance bastante melhor do que sua fama. Em compensação, *La filosofia italiana*, *avventure della marchesa N. N.* (1753), do abade Pietro Chiari, inimigo de Goldoni, distingue-se pela insipidez extraordinária.

O romance sentimental, entrando no período pré-revolucionário, não mudou de técnica, mas de desígnio. *La Nouvelle Héloise* (1760)[94] não apresenta a vingança da virtude ofendida, mas o protesto do coração injuriado; em conseqüência, o personagem principal já não é a mulher, mas o homem, embora um herói fraco, um intelectual que não resiste à paixão. O

---

90 Er. Schmidt: *Richardson, Rousseau and Goethe.* 2.ª ed. Leipzig, 1902.
G. F. Singer: *The Epistolary Novel.* Philadelphia, 1933.
P. Van Tieghem: "Le roman sentimental en Europe de Richardson à Rousseau". (In: *Revué de Littérature Comparée,* 1940.)

91 Sarah Fielding, 1710-1768.
*Adventures of David Simple in Quest of a Friend* (1744).
G. Pfuegge: *Sarah Fielding als Romanschriftstellerin.* Leipzig, 1908.
A. Dobson: *Henry Fielding.* 2.ª ed. London, 1925.

92 Jeanne-Marie Riccoboni, 1714-1792.
*Lettres de Milady Juliette Catesby à Milady Henriette Campley* (1759); *Histoire de Miss Jenny* (1764).
E. Grosby: *Une romancière oubliée, Mme. Riccoboni,* Paris, 1924.

93 Cf. "Classicismo racionalista", nota 48.

94 Cf. nota 187.

romance de Rousseau conquistou o mundo pelo sentimentalismo forçado, violento, que podia passar por revolucionário. *Werther* (1714)[95] confessa a natureza pessoal, individual, dos seus males; o intelectual pequeno-burguês pré-romântico preferiu amaldiçoar o Universo e meditar o suicídio, em vez de fazer revolução. Foi mais fácil sentir a poesia intensa de *Werther* do que repetir as frases eloqüentes e agressivas de Saint-Preux. Havia "uma moda de Werther" internacional, antecipação do *Weltschmerz* romântico, que é, por sua vez, o epílogo da Revolução. Nenhum dos romances wertherianos se aproxima, nem de longe, do valor do modelo, e a maior parte erra pela formidável abundância de lágrimas; mas o wertherismo em geral possui o mérito de vários outros movimentos pré-românticos, isto é, o de ter despertado literaturas velhas, sonolentas, e outras, novas. Os próprios alemães já não careciam disso, desde que possuíram no *Werther* o primeiro grande romance moderno da sua literatura; o *Siegwart* (1776), de Johann Martini Miller, deveu o seu sucesso notável apenas à moda. Mas os romances wertherianos de Feith[96], *graveyard poet*, dramaturgo sentimental e poeta lírico apreciável, operaram uma renascença da literatura holandesa; sua *Julia* foi até traduzida para várias línguas. A literatura novelística húngara começa com *A Herança de Fanni* (1794), de Jozsef Kármán, romance, aliás, mais richardsoniano que wertheriano; e na literatura russa desempenha o mesmo papel *A Pobre Lisa* (1792), do historiador romântico Karamsin[97]. No século XIX, essa função do romance sentimental ainda não acabara: a *María*, do poeta colombiano Jorge Isaacs[98], famosa pela simplicidade comovente

---

95 Cf. "O último classicismo", notas 45 e 46.

96 Rhijnvis Feith, 1753-1824. (Cf. nota 61.)
*Julia* (1783); *Ferdinand en Constantia* (1785); — *Johanna Gray* (1791); *Het Graf* (1791); *Oden en Gedichten* (1796/1814).
H. G. ten Bruggencate: *Rhijnvis Feith. Een bijdrage tot de kennis van zijn werken en persoonlijkheid.* Haarlem, 1911.

97 Cf. "Romantismos de evasão", nota 62.

98 Jorge Isaacs, 1837-1895.
*María* (1867).
A. Aría Robalino: *Jorge Isaacs y su María.* Quito, 1937.
M. Carvajal: *Vida y pasión de Jorge Isaacs.* Santiago de Chile, 1937.

do idílio sentimental e pelas descrições da natureza tropical, é o primeiro romance autêntico das literaturas hispano-americanas. Não esqueceremos, nesta altura, o famoso romance sentimental brasileiro, *Inocência*, de Taunay[99]; mas neste também são perceptíveis pontos de contato com *Paul et Virginie*, isto é, com o idílio pré-romântico.

No romance sentimental havia várias possibilidades de evolução. Uma, que aparece ocasionalmente no *Werther*, a ambição pessoal frustrada como motivo secundário do desespero, transformou-se em ambição patriótica nas *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, de Foscolo[100], o único romance digno de ser lembrado junto com o modelo. O mesmo motivo da ambição pessoal, já isolado do conjunto, sobreviveu às guerras napoleônicas, reaparecendo em *Le Rouge et Le Noir*. Do wertherismo provém, por sua vez, o *Adolphe*, de Benjamin Constant. E assim Richardson pode ser considerado como precursor do romance de análise do burguês derrotado, do romance psicológico do século XIX. Enfim, o personagem do sedutor Lovelace encontrou a última encarnação no *Eugênio Onegin*, de Puchkin, que é por sua vez o primeiro dos "homens inúteis" da literatura de Turgeniev, Gontcharov e Tolstoi.

O drama sentimental[101] é expressão da mesma classe urbana e tem as mesmas origens na comédia sentimental de Steele, cujo ideal de *gentleman* burguês foi oposto ao falso *gentleman* aristocrático. Pretende refutar o motivo secular do *Rusticus imperans* e *Jeppe paa bjerget*, o motivo da inferioridade fatal das classes não aristocráticas.

Exprime a comiseração da pequena burguesia pela sua própria situação social; mas já instituiu um novo código de valores: honestidade chorosa vale mais que nobreza alegre.

A fonte da energia dramática do novo gênero é, mais uma vez, o misticismo; mas não pode ser o misticismo quetista, e sim o misticismo

---

99 Alfredo d'Escragnolle, Visconde de Taunay, 1843-1899.
*Inocência* (1872).
Ph. Serpa: *Visconde de Taunay.* Rio de Janeiro, 1952.

100 Cf. "O último classicismo", nota 82.

101 A. Eloesser: *Das bürgerliche Drama im 18. und 19. Jahrhundert*. Berlin, 1898.
E. Bernbaum: *The Drama of Sensibility*. Boston, 1915.
F. O. Nolte: *Early Class Drama*. Lancaster Pe., 1935.

entusiasta que permite e favorece a exteriorização teatral dos sentimentos[102]. O quietista, confiando na ascensão lenta, não se preocupava muito com os desígnios da Providência divina; podia chegar a reconciliar-se com o providencialismo naturalista dos deístas. O romance sentimental – provindo diretamente do quietismo – reflete isso mesmo no método epistolográfico: o romance que desempenha, com respeito aos personagens que criou, o papel de Deus, não é onisciente, nem sequer preciente. O místico entusiasta, ao contrário, precisa em todo momento da Providência que lhe guia os passos; em compensação, sabe possuir a Graça, sente a sua própria bondade, está certo da sua superioridade de um *man of feeling*, se bem que sujeito às desgraças da vida doméstica e da sua condição social[103].

A primeira "tragédia doméstica" do século XVIII foi *The London Merchant or the History of George Barnwell*, de George Lillo[104]. Por ser um dos piores dramas da literatura universal, não deixa de merecer a observação de ter marcado época: pela primeira vez, um burguês apareceu no palco como herói trágico; trágico é, aliás, modo de dizer; a peça que emocionou profundamente o século XVIII produziu, na ocasião de representações modernas, gargalhadas intermináveis. *The Gamester* (1753) de Edward Moore é algo melhor, e tem, por sua vez, o mérito de ter inspirado a *Miss Sarah Sampson*, de Lessing. Várias comédias de Goldoni, como *Il vero amico*, parecem-se com o novo gênero, ao qual decerto pertencem várias outras peças do dramaturgo veneziano: *Pamela nubile*, *Il padre di famiglia*, e, escrito em francês, *Le bourru bienfaisant*. Mas os dois últimos já são imitações das obras do renovador do gênero: Diderot[105]. *Les fils naturel* e *Le père de famille* reúnem o moralismo sentimental

---

102 I. L. Davis: "Mystical versus Enthusiastic Sensibility". (In: *Journal of the History of Ideas.* IV/3. 1943.)

103 C. H. Peake: *Domestic Tragedy in Relation to Theology in the First Half of the Eighteenth Century.* (Tese, Ann Arbor, 1941; citada por I. L. Davis. Cf. nota 102.)

104 George Lillo, 1693-1739.
*The London Merchant or the History of George Barnwell* (1731).
Edição por B. Dobrée, London, 1949.
L. Hoffman: *George Lillo.* London, 1888.

105 Cf. nota 172.

e o protesto contra convenções sociais obsoletas, de uma maneira que pôde ser entendida como afirmação das virtudes tradicionais em sujeitos humildes, e também com apelo aos sentimentais revolucionários, não sem certa dose de sensualidade mal dissimulada. Diderot não foi grande dramaturgo; mas, nesse gênero assim como em todos, um grande precursor. E assim o novo gênero conquistou a Europa: mais sentimental nas peças do artesão Sedaine[106], mais revolucionário nas peças do polígrafo Mercier[107]; até Beaumarchais, em *Eyugénie* e *La mère coupable*, cultivou o drama burguês[108]. O ponto de vista moral é antes tradicionalista no *Delincuente honrado*, de Jovellanos[109], enquanto *Kabale und Liebe*, do jovem Schiller[110], opondo violentamente à degeneração moral da corte a honradez e desgraça da casa burguesa, é a tragédia mais revolucionária do século XVIII. O gênero de Diderot, voltando à Inglaterra, encontrou o seu representante principal em Cumberland[111], a cujo *Jew* se estende o raio de ação do sentimentalismo, incluindo o mais novo membro da nova burguesia, o judeu. Enfim, imitador de Cumberland foi o alemão Kotzebue[112], dramaturgo habilíssimo e superficialíssimo, de fertilidade espanhola; entre as suas centenas de comédias encontra-se, aliás, uma

---

106 Michael Sedaine, 1719-1797.
*Le philosophe sans le savoir* (1765); *La gageure imprévue* (1768).
L. Guenther: *L'oeuvre dramatique de Sedaine.* Paris, 1908.

107 Sébastien Mercier, 1740-1814.
*Le juge* (1774); *La brouette du vinaigrier* (1775).
L. Béclard: *Sebastien Mercier, sa vie, son oeuvre, son temps.* Paris, 1903.

108 Cf. "classicismo racionalista", nota 65.

109 Cf. nota 48.

110 Cf. "O último classicismo", nota 44.

111 Richard Cumberland, 1732-1811.
*The West Indian* (1771); *The Jew* (1794); etc.
S. T. Williams: *Richard Cumberland. His Life and Dramatic Works.* New Haven, 1917.

112 August Friedrich Ferdinand von Kotzebue, 1761-1819.
*Menschenhass und Reue* (1789); *Die deutschen Kleinstädter* (1803); etc., etc.
Ch. Rabany: *Kotzebue, as vie et son temps.* Paris, 1893.
L. F. Thompson: *Kotzebue. A Survey of his Progress in France and England.* Paris, 1928.

excelente farsa, *Die deutschen Kleinstädter* imitada de *Casina*, de Plauto, e modelo de inúmeros *vaudevilles* franceses. Kotzebue escreveu a peça mais representativa e mais representada do gênero "drama burguês": *Menschenhass und Reue*. Foi muito mais famosa do que todas as peças de Goethe e Schiller, e sob o título *The Stranger*, dominou durante decênios os teatros ingleses e norte-americanos; registraram-se representações em Madri e Moscou, Nápoles e Amsterdam. Nenhuma qualidade literária justifica essa glória; mas a técnica dramatúrgica é nova e eficiente. É a técnica que Scribe, Augier, Dumas Filho e Ibsen adotarão.

Romance sentimental e drama sentimental são, como todos os sentimentalismos, expressões de um profundo egoísmo: a pequena-burguesia urbana luta pela igualdade dos direitos sociais, pretende arrancá-la pelas lágrimas, mas ignora as conseqüências da revolução industrial. É preciso abrir exceção, até certo ponto, para Marmontel[113], literato meio sentimental e meio revolucionário, meio racionalista e meio rousseauiano. Em chamados romances históricos lutou pela tolerância religiosa e contra a escravidão, e nos *Contes moraux*, uma das obras mais divulgadas do século XVIII, apresentou os usuais *tableaux de famille*, para reivindicar os direitos do coração contra as falsas convenções sociais, sobretudo quando se trata do coração enamorado; ousa defender a mãe ilegítima e as uniões de nobres com as filhas inocentes dos camponeses. Considera os lavradores superiores aos habitantes degenerados da cidade; recomenda, como Rousseau, a vida "natural", apresentando cenas de convívio amistoso entre gente da alta sociedade e campônios simples. Eis um programa, embora puramente teórico, sem conhecimento de causa. Esse conhecimento só era acessível a uma outra camada pequeno-burguesa, que viveu em contato com a população rural: a daqueles intelectuais que a profissão levou para as cidadezinhas e aldeias; e em primeira linha, o pastor protestante.

O racionalismo do século XVIII minou o dogma menos do que se pensa; fora da alta sociedade e dos círculos dos intelectuais avançados,

---

113 Jean-François Marmontel, 1723-1799. (Cf. nota 176.)
*Contes moraux* (1761); *Bélisaire* (1766); *Les Incas* (1777).
S. Lenel: *Un homme de lettres au XVIIIe siècle: Marmontel.* Paris, 1902.

a fé permaneceu firme, antes encontrando novo apoio nos reivindicados direitos do coração contra a "Razão fria". O que mudou foi a situação do sacerdote em relação aos leigos: não pelo racionalismo, mas pelo utilitarismo. A sociedade quis ver os frutos palpáveis da catequese cristã, melhoramentos morais e agrários. Aconteceu, então, que pastores se aproveitaram do evangelho de Natal para fazer um sermão sobre as vantagens da estabulação, enquanto outros trabalharam mesmo no campo para dar o exemplo de vida honrada. Mesmo assim não conseguiram encher todas as horas de ócio que a administração eclesiástica protestante deixa ao vigário durante os dias úteis. Leu-se e estudou-se muito nas casas do cura. O vigário protestante do século XVIII é, antes de tudo, um intelectual de descendência pequeno-burguesa; nos campos, ele é o único intelectual em todo o distrito. Muitos escritores ingleses, alemães e escandinavos do século, são vigários rurais; decerto, a grande maioria é composta de filhos deles. Já se disse que a literatura alemã moderna nasceu na casa do cura protestante; e o mesmo acontece com respeito ao pré-romantismo inglês. Enquanto essa gente continuou nos campos, elaborou um novo gênero de literatura, pré-romântico, sentimental, religioso e utilitário, idílico e, às vezes, revolucionário ao mesmo tempo[114]. O mais venerável desses modestos homens de Deus é o famoso White of Selborne[115]: passou a vida como vigário de Selborne, comunidade rural à qual deve o apelido e que lhe deve a imortalidade; tão fielmente descreveu, em prosa simples e evocativa, o ciclo das atividades do homem rural, seus trabalhos, tristezas e alegrias; e demonstrou, ao mesmo tempo, uma curiosidade pela flora e fauna que lembra o Dr. Thomas Browne. Mas é um homem simples como Isaac Walton; e seu livro tornou-se, como o *Compleat Angler*, companheiro inseparável do inglês médio, ao lado da Bíblia.

O contato com a população rural e o cristianismo levado a sério produziram intensa compaixão pelos camponeses; mas o cristianismo e a

---

114 H. Schoeffler: *Protestantismus und Literatur. Neue Wege zur englischen Literatur des 18. Jahrhunderts.* Leipzig, 1922.

115 Gilbert White (White of Selborne), 1720-1793.
*Natural History and Antiquities of Selborne* (1789).
R. Holt-White: *Life and Lettres of George White of Selborne.* London, 1901.
W. S. Scott: *White of Selborne.* London, 1950.

situação dos vigários como intelectuais e pequenos-burgueses, dependentes dos *terratenientes*, inibem as conclusões revolucionárias. Resultado é o idílio; não o idílio cor-de-rosa da poesia anacreôntica, mas um idílio triste, sentimental, pré-romântico. O estilo é o da "Postille", do livro edificante, leitura das tardes de domingo, da qual Richard Baxter havia dado os maiores modelos e que é um dos gêneros literários mais cultivados do século XVIII[116].

A grande massa dessa bibliografia não tem valor literário. Mas a razão não é a falta de sinceridade do idílio, antes pelo contrário. Publicações documentárias[117] dão testemunho eloqüente disso. Aquela literatura peca pela ingenuidade do realismo, pela representação da vida real sem esforço estilístico. O valor literário nasceu em Goldsmith, quando a realidade foi vista pelos olhos úmidos da saudade.

Oliver Goldsmith[118] é um poeta menor que o destino adverso lançou a todas as desgraças, para colocá-lo, enfim, no templo algo classicista da glória. A sua obra mais comovente é a sua própria vida. Filho de um pobre vigário protestante irlandês, conseguiu estudar no Trinity College, em Dublin, sofrendo todas as humilhações, fracassando como estudante de teologia e de medicina, viajou a pé por toda a Europa, buscando uma profissão e ganhando a vida como músico, e acabou na mais miserável das profissões de então, como escritor profissional. Foi membro do clube de Samuel

---

116 J. M. Creed e J. S. Boys: *Religious Thought in the Eighteen Century Ilustrated from Writers of the Period.* Cambridge, 1934.

117 J. Woodforde: *The Diary of a Country Parson.* (Publicado por J. Beresford, 5 vols. London, 1926/1931.)

118 Oliver Goldsmith, 1728-1774. (Cf. nota 43.)
*The Citizen of the World* (1760/1761); *The Traveller* (1764); *Essays* (1765); *The Vicar of Wakefield* (1766); *The Good-Natur'd Man* (1768); *The Deserted Village* (1769); *She Stoops to Conquer* (1771).
Edição crítica do *Vicar of Wakefield* por C. E. Doble, Oxford, 1909.
J. Forster: *Oliver Goldsmith.* 2 vols. London, 1854. (Muitas edições.)
A. Mendt: *Goldsmith als Dramatiker.* Leipzig, 1911.
St. Gwynn: *Oliver Goldsmith.* London, 1935.
W. Freeman: *Oliver Goldsmith.* London, 1952.
R. M. Wardle: *Oliver Goldsmith.* Kansas City, 1957.

Johnson, ao lado de Burke, Garrick e Reynolds, alvo das mofas dos outros por sua inabilidade inata para falar e agir; e vingou-se, dias antes de morrer, com a sátira "Retaliation", certamente a mais suave da literatura inglesa. Goldsmith foi escritor de talentos muito variados. *The Traveller* é um poema moral e descritivo, em estilo classicista, com acesso de melancolia pré-romântica. Goldsmith é mais poeta na sua prosa, quer no humorismo intimista dos *Essays* quer na sátira muito "ilustrada" do *Citizen of the World*, em que um chinês, imitando as *Lettres persanes*, de Montesquieu, remete a um amigo, na pátria, as suas impressões da Inglaterra. O grande humorista que em Goldsmith se perdeu, revela-se na comédia *She Stoops to Conquer*, uma das farsas mais brilhantes do teatro inglês, mais digna de figurar na sucessão de Farquhar do que a *School for Scandal*. Mas a corrente literária e o destino pessoal tornaram-no sentimentalista. O poema *The Deserted Village* é um clássico da língua inglesa; só uma vez, só aí, se reuniram de maneira perfeita o estilo equilibrado de Pope, o talento descritivo de Thomson, a melancolia de Young, e uma calorosa simpatia social para com a gente simples e pobre, simpatia que é o apanágio de Goldsmith. Encontrou a expressão definitiva dessa simpatia lembrando-se com saudades da infância em casa do pai, o pobre vigário rural. Então nasceu, transfigurada, a realidade, o idílio autêntico. *The Vicar of Wakefield* não é uma obra-prima da literatura. É uma novela bastante incoerente, muito sentimental, cheia de reminiscências de Richardson – e, no entanto, uma obra pessoal e até vigorosa. Goldsmith é, em sentimento e humorismo, um dos maiores poetas do *home* inglês, que, visto através da nostalgia do *traveller* inquieto, se transfigurou para ele em paraíso. O vigário Primrose é um herói da ingenuidade que sofre; nas suas exortações comoventes e ligeiramente ridículas esconde-se a sabedoria resignada de uma vida cheia de desilusões mas sem desespero. É difícil admirar muito Goldsmith; mas também é difícil não amá-lo.

Goldsmith foi, porém, muitíssimo admirado; basta dizer que o *Vicar of Wakefield* foi, durante 60 anos, livro da predileção de Goethe. Embora não sendo muito original, é Goldsmith um escritor tão pessoal que não pôde ser imitado; a sua influência espalhou-se um pouco por toda a parte, encontrando-se em Wordsworth, Scott e Dickens, em Herder e Goethe, em Diderot e Manzoni. Na Alemanha impresionou, em círculos parecidos, a glorificação da casa do vigário rural, com a vida idílica e a boa

biblioteca, os filhos estudantes e as filhas noivas, a veneração dos camponeses pelo benfeitor modesto. Parecia um quadro homérico. Voss[119] imitou-o em idílios, metrificados em hexâmetros homéricos: *Luise* e *Der siebzigste Geburtstag*, que continuam a ser legíveis e atraentes. Ali, Goethe encontrou a inspiração para *Herrmann und Dorothea*.

Antes de tudo, Goldsmith ensinou a romantizar e poetizar paisagens modestas que pareceram prosaicas. Neste sentido, o seu maior discípulo é Washington Irving[120], nova-iorquino finamente educado, um aristocrata anglicizado entre os *noveaux-riches* americanos. Como escritor, era clássico no sentido do Pope, estilista apurado, espirituoso; homem do século XVIII. Na "velha" Inglaterra estava em casa; o *Sketch-Book* das suas impressões de viagem na Inglaterra, românticas, humorísticas, sentimentais, é a sua obra-prima, obra goldsmithiana – Irving escreveu uma biografia de Goldsmith – e obra pré-dickensiana, exercendo forte influência sobre o autor do *Pickwick Club*. Irving é autor americano pela *Knickerbocker's History of New York*, paródia da obra pomposa de um patrioteiro, história humorística dos governadores holandeses da antiga colônia de Nova Amsterdam, com alusões satíricas à Nova Iorque americana de 1800. Como complemento dessa obra "historiográfica" escreveu Irving alguns contos americanos, que incluiu no *Sketch-Book*; são, como "The Legend of Sleepy Hollow" e "Rip Van Winkle", pequenas obras-primas, nas quais realiza o milagre de transfigurar poeticamente a paisagem prosaica em redor de Nova Iorque. E isso Irving tinha aprendido em Goldsmith. Um pouco mais de realismo burguês, e surgirão Auerbach, Georges Sand, Turgeniev e o conto rústico do século XIX; e Dickens.

---

119 Cf. nota 134.

120 Washington Irving, 1783-1859.
*A History of New York, by Diedrich Knickerbocker* (1809); *The Sketch-Book* (1819/1820); *Bracebridge Hall* (1822); *The Life of Oliver Goldsmith* (1849); etc., etc.
Edição crítica da *Knickerbocker's History,* por St. Williams e Th. Mac Dowell, New York, 1927.
C. D. Warner: *Washington Inving.* New York, 1881.
G. S. Hellman: *Washington Irving, Esquire.* New York, 1925.
St. T. Williams: *The Life of Washington Irving.* New York, 1935.

A terceira forma de literatura "plebéia" é plebéia mesmo, no sentido pejorativo da palavra: escrita por diletantes desdenhosos ou por grafomaníacos meio loucos, ou então profissionais espertos e ávidos de dinheiro; literatura destinada às grandes massas de leitores semicultos e incultos. Assim nasceu o gênero ao qual os ingleses chamam *gothic romance*, os franceses *roman noir* e os alemães *Schauerroman*[121]. Trata-se de uma reação contra o racionalismo, de uma busca do milagre, mas não do milagre literário, autenticado pela poesia como em Shakespeare e Milton, e sim do milagre atualizado, imediato, para excitar os nervos. Essa busca encontra-se com um movimento poderoso da segunda metade do século XVIII: as sociedades secretas. É a época da decadência da maçonaria, transformada em conventículos de charlatães e de iludidos, que pretendiam (ou fingiam pretender) reformar a Humanidade. Para esse fim, serviam-se igualmente de *slogans* humanitários e de espetáculos terrificantes nas lojas maçônicas, impressionando os ingênuos e assustando os tímidos. É a época de Cagliostro; a *Zauberfloete*, de Mozart, apresenta tal mistura de milagres infantis e altos ideais humanitários. Em parte, os empresários de aparições de espectros acreditavam no seu negócio, assim como mais tarde os espíritas; e deste modo criou-se nas sociedades secretas uma mentalidade "romântica" ou, antes, pré-romântica[122]. A seriedade é inegável no martinismo de De Maistre e nos rosenkreuzerismo dos românticos alemães; até no *Wilhelm Meister*, de Goethe, aparece uma sociedade secreta, dirigindo os destinos da gente. Um teólogo racionalista como Bahrdt considera a atuação de Jesus como a de mensageiro de uma maçonaria judaica. A "religião natural" dos deístas serve-se de rituais bem esquisitos. As sociedades secretas pretendem autenticar-se, dar-se prestígio a si mesmas, alegando origem em épocas longínquas e sabedorias esquecidas. A "sabedoria dos sacerdotes

---

121 E. Birkhead: *The Tale of Terror.* London, 1921.
A. M. Killen: *Le roman terrifiant et le roman noir.* Paris, 1923.
J. Brauchli: *Der englische Schauerroman um 1800.* Zuerich, 1928.
H. Garte: *Kunstform Schauerroman.* Berlin, 1935.
H. P. Lovecraft: *Supernatural Horror in Literature. A Study in English Gothic and Romantic Fiction.* New York, 1945.

122 A. Viatte: *Les sources occultes du romantisme.* Paris, 1928.

egípcios" ganha grande consideração. Outros referem-se aos templários e semelhantes ordens misteriosas da Idade Média. O medievalismo desses ocultistas não tem nada em comum com o medievalismo dos literatos pré-românticos, impressionados pelas catedrais, ruínas e epopéias. É um "medievalismo" espetacular e pitoresco, mero expediente para impressionar leitores ingênuos. A origem racionalista dessa imagem deturpada da Idade Média aparece claramente no papel sinistro que os monges desempenham; a Inquisição, com os seus terrores horripilantes, é apresentada como instituição tipicamente medieval. Castelos mal-assombrados, com quartos misteriosamente fechados e adegas horríveis, quadros de antepassados que começam a falar, armaduras que se mexem – todo esse "romantismo de objetos" (os alemães usam a expressão *Requisitenromantik*) que enche até hoje os produtos do romantismo baixo da literatura popular, tem origem naquele racionalismo às avessas do fim do século XVIII; servia, então, como hoje, à necessidade de evasão, pela leitura, de massas incultas. É a origem do *thriller*.

Quem freqüentou, porém, aquelas sociedades secretas e conventículos maçônicos, foi principalmente a alta aristocracia. E acontece que o autor do primeiro e mais famoso "romance de terror", Horace Walpole, também é um grande aristocrata. É evidente que o "ocultismo" do século XVIII e o *gothic romance* também podem ser interpretados como movimento esteticista ou pseudo-esteticista, reação de cansaço contra o racionalismo e o utilitarismo que dominavam a sociedade; pois a alta burguesia já participava, de certo modo, do poder. Resta explicar por que o público pequeno-burguês aceitou avidamente o novo gênero[123]. Esse público também reage, à sua maneira, contra os princípios morais, racionalistas e utilitaristas, que são os da grande burguesia. Prefere os valores estéticos e "estéticos" da aristocracia que continua a admirar. Prefere às casas comerciais os castelos. Mas esses leitores são protestantes, imbuídos de religiosidade quietista: o passado medieval e os países católicos inspiram-lhes horror. Estão indecisos entre os valores estéticos da aristocracia e o código moral burguês. O resul-

---

123 W. Sypher: "Social Ambiguity in a Gothic Novel". (In: *Partisan Review,* XII/1, 1945.)

tado dessa ambigüidade é um "mito falso", um romantismo de superfície, sem profundidade humana, até mesmo um mito desumano: uma acumulação de horrores absurdos.

O romance "gótico" é criação de Horace Walpole[124], o amigo de Madame Du Deffand, grande aristocrata e diletante nas letras, considerado como o maior epistológrafo da língua inglesa. No *Castle of Otranto* pretendeu imitar Shakespeare, que ao racionalista parecia poeta "medieval" – será difícil dizer se se trata de incompreensão profunda da literatura nacional por parte do classicista desdenhoso, que escreve para se divertir, ou então se pretendeu escrever uma paródia que se tornou meio séria. Em todo caso, Walpole criou um novo gênero, inventando tudo o que os seus sucessores apresentam depois em mil variações; até já conhece o motivo do incesto dos avôs, com conseqüências misteriosas e funestas na família inteira.

Entre os "góticos" apareceu só mais um caso assim, de diletantismo criador: William Beckford[125], milionário cheio de *spleen*, descobridor dos encantos pitorescos de Portugal e Espanha – chegou a influenciar Byron, no primeiro canto de *Child Harold's Pilgrimage*. Arruinou-se, construindo um palácio enorme em falso estilo "gótico", com 35 alas para os prazeres dos cinco sentidos, o que não deixará de impressionar. O *Des Esseintes* de Huysmans. Os sonhos orientais a que nenhum arquiteto soube satisfazer, Beckford depositou-os na *History of the Caliph Vathek*, legando ao romantismo as suas idéias fantásticas sobre o Oriente árabe.

---

124 Horace Walpole, 1717-1797.
*Letters* (1732/1797); *The Castle of Otranto* (1765).
Edição das cartas por P. Toynbee, 19 vols., London, 1903/1925, e por W. S. Lewis, 12 vols., New Haven, 1937/1944.
A. Dobson: *Horace Walpole.* London, 1910.
P. Yvon: *Horace Walpole.* Paris, 1924.
K. H. Mehrotra: *Horace Walpole and the English Novel.* Oxford, 1934.
R. D. Ketton-Cremer: *Horace Walpole. A Biography.* London, 1940.

125 William Beckford, 1760-1844.
*History of the Caliph Vathek* (1787).
Edição por R. Garnett, 2.ª ed., London, 1900.
J. W. Oliver: *The Life of William Beckford.* Oxford, 1932.
G. Chapman: *Beckford.* London, 1937.

O romance "gótico", porém, preferiu os castelos italianos e espanhóis – atração irresistível dos "mistérios do catolicismo" para ingênuos leitores protestantes do século racionalista. Ann Radcliffe[126], não recuando perante as inverossimilhanças mais absurdas, estava como em casa em castelos misteriosos e conventos habitados por monges diabólicos. Além disso, teve a idéia esplêndida de introduzir as aparições sobrenaturais, chegando a assustar a Europa inteira. A dama tinha algum talento literário, que *Sir* Walter Scott analisou com lucidez. Contudo, não voltaremos a lê-la. É importante, todavia, saber que Mrs. Radcliffe foi a autora mais lida e mais divulgada do século XVIII. Os contemporâneos compararam-na a Shakespeare; hoje falariam em Dostoievski. O *Monk*, de Gregory Lewis[127], tornou-se tão famoso que o seu autor andou pela vida com o apelido de "Monk Lewis"; a história horrorosa do monge espanhol, apaixonado pela própria irmã e caindo vítima do Demônio, deixou vestígios em Byron, Tieck, Hoffmann e Poe. O único escritor notável entre os "góticos" é Maturin[128]: em *Melmoth the Wanderer* emprega todos os recursos do romance de terror para salientar um personagem interessante, mistura de Fausto, Judeu Errante e Holandês-Fantasma. Essa obra, que impressionou Hugo, Balzac e Baudelaire, criou um tipo de literatura romântica; contudo, está hoje esquecida; mas uma imortalidade inexplicável coube ao seu semelhante *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, esposa do grande poeta. Não está bem esclarecido se e quando esses autores de romances góticos conheciam

---

126 Ann Ward Radcliffe, 1764-1823.
*The Mysteries of Udolpho* (1794); *The Italian* (1797); etc., etc.
A. A. S. Wieten: *Mrs. Radcliffe. Her Relation towards Romanticism.* Amsterdam, 1926.

127 Matthew Gregory Lewis, 1775-1818.
*The Monk* (1796).
Edição por E. A. Baker, London, 1907.
G. Bartone: *Fra il voto e l'amore. Note critiche sul Monaco di Lewis.* Napoli, 1908.

128 Charles Robert Maturin, 1780-1824.
*Melmoth the Wanderer* (1820).
Edição Bentley, London, 1892.
N. Idman: *Charles Robert Maturin.* Oxford, 1923.
W. Scholten: *Charles Robert Maturin, the Terror-Novelist.* Amsterdam, 1933.

o fantástico *Manuscrit trouvé à Saragosse* (1804), do conde Jan Potocki (1761-1815).

Um dos romances góticos mais bem escritos é *Der Geisterseher* (*O Mágico*) (1789), de Schiller; observa-se como o gênero encantou todo mundo. Os alemães preferiram, porém, uma variante: o romance do ladrão generoso. *Rinaldo Rinaldini, der Raueberhauptmann* (1798), de August Vulpius, alimentou a imaginação de milhões de leitores, foi traduzido para todas as línguas e inspirou várias óperas; Vulpius, aliás, era cunhado de Goethe.

O romance "gótico" correspondia a uma necessidade espiritual das massas, e não só das massas. A sua repercussão literária excede de maneira assombrosa os limites do gênero. Os elementos pseudo-históricos do romance gótico, purificados pelo conhecimento melhor da Idade Média, reaparecem em Walter Scott e todos os seus imitadores, de Hugo a Alexis, menos em Manzoni. O elemento fantástico transfigurou-se artisticamente em E. T. A. Hoffmann. A deformação fantástica da realidade social tornou-se o processo novelístico de Sue, de Hugo, nos *Misérables*, e de Dostoievski. Mas isso não é tudo. Um dos "góticos" mais curiosos é o ameriano Charles Brockden Brown[129], talento inculto mas vigoroso, como revelam as cenas de febre amarela em *Ormond*. A sua obra principal, *Wieland*, ainda hoje pode impressionar; só é decepcionante o fim, em que Brown, racionalista impenitente, pretende dar uma explicação pseudocientífica dos acontecimentos pseudo-sobrenaturais que envolvem, no romance, o grande crime. Mas justamente esse desfecho é de importância histórica. Brown exerceu grande influência sobre Poe; e a continuação lógica daquele desfecho é o conto "científico", isto é, a narração de um acontecimento misterioso, desemaranhado depois por meio de silogismos engenhosos; e isso é a definição do romance policial, último descendente do romance "gótico".

---

129 Charles Brockden Brown, 1771-1810.
*Wieland, or the Transformation* (1798); *Ormond* (1799); *Arthur Mervyn* (1799-1800).
Edição de *Wieland* em American Authors Series, New York, 1927.
D. Lee Clark: *A Critical Biography of Charles Brockden Brown.* Philadelphia, 1923.
H. R. Warfel: *Charles Brockden Brown.* Gainesville, Fla., 1950.

Romance sentimental, drama burguês, idílio rústico e romance "gótico" eram absolutamente incompatíveis com a estética classicista; neste sentido, eram gêneros revolucionários. Mas não desempenharam função revolucionária. A classe que os criou – a dos intelectuais a serviço do novo público – não era capaz de fazer a Revolução nem o pretendeu; e esse fato sociológico revela-se nas qualidades estilísticas: pretendeu-se fazer alta literatura para o uso do novo público, e esse experimento acabou em subliteratura, em plebeização. A literatura dos intelectuais "para o povo" não teve conseqüências revolucionárias. Estas surgiram quando os intelectuais começaram a fazer literatura "pelo povo", quer dizer, apoderando-se das formas literárias genuinamente populares. São, de novo, os intelectuais à procura de expressões novas; daí a semelhança aparente entre o sentimentalismo burguês e a melancolia pré-romântica. Mas o sentimentalismo é próprio do novo público, e a melancolia é própria dos literatos, colocados à margem da evolução social. Quando estes procuraram a confirmação da sua mentalidade em criações da poesia popular, conseguem evitar a plebeização; nasce então um "populismo" literário, do qual, no século XVIII, o ossianismo é a expressão mais forte entre muitas outras. É preciso notar que a distinção entre "plebeísmo" e "populismo" não implica apreciações estéticas: na literatura populista do século XVIII não se encontra um Richardson nem um Goldsmith; Burns foi um fenômeno único. Depois, é preciso observar que a distinção não exclui a união das duas tendências na mesma pessoa: o jovem Goethe, criador do mais poderoso dos romances sentimentais, é, ao mesmo tempo, na sua poesia lírica, o maior representante da literatura populista. Esta compatibilidade já leva à terceira observação necessária: o populismo também não é revolucionário. Os valores estéticos mudam; os critérios morais, não. Os casos de revolta no romance sentimental – *Werther*, *Ortis* – acabam em desfecho trágico; os casos sentimentais continuam ligados às convenções morais do público – e os populistas só procuram demonstrar a superioridade da mesma moral nas expressões populares. "O povo é tão bom como vós", dizem os sentimentais; "O povo é melhor do que vós", dizem os populistas. E ambos não pensam em duvidar dos conceitos "bom" e "melhor", tradicionais. Para a revolução, falta-lhes – do ponto de vista do moralismo tradicional – certo libertinismo. E nisso todos eles

revelam a sua herança cristã, as mais das vezes através dos misticismos subterrâneos.

Plebeísmo e populismo são, ambos, literaturas de evasão. Romance e drama sentimentais, idílio rústico, romance "gótico" permitem ao novo público a evasão para fora da monotonia cinzenta da vida pequeno-burguesa. Ossianismo, escandinavismo, poesia popular permitem às classes cultas a evasão para fora do estilo aristocrático de viver. No terreno da teoria estética, o evasionismo produz a revolta contra o classicismo. A "Querelle des anciens et des modernes" volta, apresentando novos aspectos; desta vez, a revolta é tão radical que não se contenta com rejeitar os modelos antigos. Ousa-se negar a própria qualidade clássica dos próprios clássicos antigos. Houdart de la Motte negara o valor de Homero; Robert Wood exaltará Homero, não como clássico mas sim como gênio da poesia popular e primitiva.

O século XVIII ampliou imensamente a matéria de todas as ciências. O conhecimento ou novo conhecimento dos mundos árabes, indiano, chinês; a revelação da pré-história das nações germânicas e célticas; a exploração científica da América Ibérica pelas expedições de cientistas; a descoberta do Pacífico e das suas ilhas pelas viagens de Cook; a ampliação do universo pelos astrônomos – tudo isso ampliou os limites do ser humano no tempo e no espaço. E para assimilar esses novos mundos, não se precisava de cultura aristocrática nem do conhecimento das línguas antigas. O pré-romantismo é o primeiro grande movimento literário na história européia que não se inspira na Antiguidade greco-romana. É uma Renascença anti-renascentista.

Um dos primeiros aspectos dessa revolução literária é o exotismo. O século XVIII amanheceu humilhando-se humoristicamente perante a sabedoria superior dos orientais, livres do peso das nossas tradições. Assim a Europa submete-se à crítica razoável do persa de Montesquieu e dos chineses de Voltaire. O que os racionalistas apreciaram nos orientais foi a sabedoria da velhice, de civilizações maduras. O pré-romantismo prefere outro aspecto do longínquo: a mocidade, a ingenuidade, os instintos não degenerados, a virgindade intacta da Natureza. Adoram a pureza das taitianas, descobertas por Cook, que podem andar nuas sem

ofensa ao pudor. O exotismo de Bernardin de Saint-Pierre interpreta-se pelos seus *Études de la Nature*. O que importa não é a distância geográfica, mas o conceito da Natureza; e esse conceito mudara radicalmente. Até meados do século XVIII apreciava-se sobretudo a Natureza domesticada, os jardins da França, as planícies bem cultivadas da Holanda. As montanhas inspiravam o terror. Ainda em Haller, *Die Alpen* servem para sugerir meditações religiosas; mas neste poeta suíço a Natureza livre já é símbolo de superioridade moral; um espírito pré-rousseauiano lamenta a corrupção das cidades. O moralismo que interpreta os fenômenos cósmicos como sinais do poder de Deus, sobrevive aos argumentos teológicos. Um deísta como Brockes emprega as mesmas metáforas que os apologistas da igreja anglicana, e a apreciação do Universo como máquina bem construída, majestosa no conjunto e harmoniosa nas partes, ainda inspira um homem de ortodoxia tão duvidosa como Buffon[130]. Mal se lêem hoje os trechos seletos de Buffon que enfeitam as antologias; leitores modernos gostarão pouco do antropomorfismo da sua caracterização dos animais – falou-se em "último dos *Physiologi*" – nem do estilo pomposo das suas descrições, por muitas das quais são, aliás, responsáveis seus colaboradores como Louis Daubenton e o abbé Bexon. Tampouco satisfazem as suas "opiniões livres", deísmo atenuado de um grande aristocrata. Definiu-se Buffon como o "Bossuet du Jardin des Plantes", e a definição aponta bem os defeitos e as virtudes. Buffon não foi um grande cientista; o mundo não lhe deve nenhuma descoberta importante. Mas foi, como Bossuet, um grande homem de letras, um dos últimos entre os naturalistas antes do advento do utilitarismo científico. Fala grandiosamente, como no púlpito, e não dissimula certa emoção perante o Universo. Mas já é anacrônico. Outro sentimento da Natureza se anuncia e a sua primeira expressão encontra-se em Rousseau. As suas descrições nos parecem hoje bastante retóricas, estragadas pelas reflexões sobre a

---

130 Georges-Louis Leclerc, comte de Buffon, 1707-1788.
*Histoire naturelle* ("Théorie de la Terre", 1749; "Les Quadrupèdes", 1753/1767; "Les Oiseaux", 1770/1783; "Les Minéraux", 1783/1788; "Supplément", incl. "Les époques de la Nature", 1774/1779).
L. Dimier: *Buffon.* Paris, 1919.
L. Roule: *Buffon et la description de la nature.* Paris, 1924.

saúde moral dos camponeses. A definição da Natureza como *état d'âme* tornou-se, através do romantismo, um lugar-comum da literatura universal – mas resta mais outra coisa inteiramente nova. Rousseau admira as montanhas: "Jamais pays de plaine, quelque beau qu'il fut, ne parut tel à mes yeux. Il me faut des torrents, des rochers, des sapins, des bois noirs, des montagnes, des chemins raboteux à monter et à descendre, des précipices à mes côtés..." quem diz isso é suíço como Haller; ressente-se ainda do moralismo, mas já prefere a natureza selvagem dos Alpes à paisagem cultivada das planícies. O primitivismo intencional está a caminho, e quem irá desenvolvê-lo nasceu pelo menos na Alsácia, perto da Suíça: Ramond de Carbonnières[131], geólogo erudito, descobridor científico dos Pirineus e grande amador dos Alpes; suas descrições impressionaram, sobretudo, os românticos alemães e ingleses. É evidente a renovação total da sensibilidade pela natureza[132].

Mas não é este o único ou o verdadeiro sentido da obra de Bernardin de Saint-Pierre[133]. O famoso idílio *Paul et Virginie* está entre os *Études de la nature*, que renovaram a arte descritiva pela expressão sensual e concreta, e, por outro lado, a *Chaumière indienne*, idílio de tendência rousseauiana. Bernardin seria um grande artista de antropomorfização da Natureza; *Paul et Virginie* seria uma écloga moderna, obra de evasão para a natureza exótica. Essa interpretação não é bem justa. Porque *Paul et Virginie*, considerado como écloga, seria uma obra falsa, desfigurando

---

131 Louis Ramond de Carbonnières, 1755-1827.
*Observations faites dans les Alpes* (apêndice à tradução da obra de W. Coxe sobre a Suíça, 1782); *Observations faites dans les Pyrénées* (1789).
J. Reboul: *Un grand précurseur du romantisme: Ramond de Carbonnières.* Paris, 1910.

132 D. Mornet: *Le sentiment de la nature en France, de Jean-Jaques Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre.* Paris, 1907.

133 Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre, 1737-1814.
*Études de la nature* (1784); *Paul et Virginie* (1787); *La chaumière indienne* (1790).
Edição de *Paul et Virginie* por M. Souriau, Paris, 1930.
A. Barine: *Bernardin de Saint-Pierre.* Paris, 1891.
F. Maury: *Étude sur la vie et les oeuvres de Bernardin de Saint-Pierre.* Paris, 1892.
L. Roule: *Bernardin de Saint-Pierre et l'harmonie de la nature.* Paris, 1930.

a ingenuidade dos filhos da Natureza por sutilezas sensuais, à maneira do Rococó – neste sentido, já foi bem definida como *Manon Lescaut* em versão de Rousseau. O caráter de Bernardin não se harmoniza com essas definições. Era um neurastênico melancólico, chegando quase à misantropia, parecendo-se um pouco com Swift. *Paul et Virginie* é uma elegia, "satírica", no sentido antigo da palavra, contra a deturpação dos instintos puros pela civilização; o motivo profundo da obra é a emoção íntima sobre os restos de impureza que Bernardin não conseguiu eliminar na sua própria alma. É obra de evasão, mas não da sociedade e sim de si mesmo. Daí não lhe bastarem as praias desertas da costa francesa, nem as montanhas suíças, nem o paraíso terrestre da Itália, nem as cabanas da Índia; fugir cada vez para mais longe, até à ilha perdida no Oceano. O exotismo de Bernardin de Saint-Pierre não é geográfico; enquadra-se na procura do que *in principio erat*, do virginal e intacto.

Tantas viagens como no espaço o século realizou no tempo, percorrendo a Idade Média, os tempos bárbaros, o antigo Oriente, até chegar aos começos da humanidade e descobrir uma nova fonte de poesia na Bíblia.

Em 1753 publicou Robert Lowth, ainda em língua latina, o livro *De sacra poesi Hebraeorum praelectiones*; pela primeira vez se fala, a propósito da Bíblia, em poesia. As reticências teológicas já desapareceram de todo no famoso ensaio rapsódico de Herder (*Vom Geist der hebraeischen Poesie*, 1782/1783), exclamando: "O Cântico, a mais velha e a mais bela coleção de poesias de amor! Ruth, o maravilhoso idílio! As histórias dos patriarcas, que amanhecer poético da humanidade!" E assim, Herder estuda os hinos religiosos do Saltério, as elegias dos Profetas, a sabedoria popular dos Provérbios, as visões cósmicas do livro de Jó. Hoje, não é fácil apreciar bastante a coragem e o alcance da descoberta da poesia na Bíblia. Durante tantos séculos, o livro santo só fora fonte de conclusões dogmáticas e ensinamentos morais, ou, quando muito, de notícias históricas. Foi preciso uma coragem moral extraordinária para descobrir a poesia hebraica, através de cuja descoberta a poesia, por sua vez, alcançou dignidade divina. Herder não deixou de analisar os meios de expressão da poesia bíblica – o paralelismo dos membros do verso, o ritmo viril da prosa – celebrando-a como "a mais velha, a mais simples e a mais íntima poesia da Terra". Um

resíduo do Rococó, unido ao entusiasmo pré-romântico pela vida rural, é a preferência dada à poesia idílica. Ao mesmo tempo, revaloriza-se o idílio de Teócrito, já não interpretado à maneira elegante dos pastores do Rococó, e sim como representação realista da vida dos camponeses sicilianos e, portanto, superior às églogas artificiais de Virgílio. E a mesma inversão dos valores estende-se ao mais velho documento da poesia grega, a Homero.

Entre 1715 e 1726, Pope traduzira as duas epopéias homéricas; a tradução é pouco fiel, talvez não digna do original, mas digna da tarefa; com toda a razão, foi muito admirada. No fim do século, porém, já não satisfez aos admiradores de Homero, sendo substituída, em 1791, pela tradução de Cowper, mais fiel, menos "clássica" e muito mais inglesa. A diferença das traduções reside em interpretações diferentes: o Homero de Pope é um grande poeta-artista; o Homero de Cowper é um gênio da poesia popular. Em outras palavras, o Homero de Pope é visto pelos olhos de Virgílio – ocorrem-nos palavras de Voltaire: "Se Virgílio é uma obra de Homero, então é a sua obra-prima." Com efeito, durante todos os séculos de cultura latina do Ocidente, Virgílio foi considerado o maior dos poetas antigos, e Homero apenas uma espécie de primeira edição, ainda imperfeita; devido às dificuldades lingüísticas, Homero foi menos conhecido; o culto dedicado ao seu nome foi, muitas vezes, mera hipocrisia que só um Houdart de La Motte ousou denunciar. No século XVIII, os valores se invertem. A prioridade cronológica de Homero começa a significar prioridade poética: quanto mais perto das origens da humanidade, tanto mais original, embora menos artística, é a poesia, e o conceito da originalidade coloca-se no centro da teoria literária. No que diz respeito a Homero, já as *Conjectures on Original Composition*, de Young, pretenderam explicar o gênio do velho poeta pela sua originalidade, pois não teve modelos. Essa teoria foi desenvolvida por Robert Wood em *An Essay on the Original Genius and Writings of Homer* (1769). Aí Homero é caracterizado como gênio da poesia sem arte, da poesia popular, oposta ao talento artístico de Virgílio. O problema do século era a "desvirgilização" de Homero, e não causa estranheza que essa tarefa se tenha tornado muito difícil às nações de línguas neolatinas; pois o mero entusiasmo por Homero não era bastante, em literaturas imbuídas de espírito latino, para conseguir a transformação. A tradução francesa da *Ilíada* (1766) e da *Odisséia* (1777), por Guillaume Dubois de Rochefort, não se afasta dos moldes virgilianos. Já não se pode dizer

o mesmo sobre a *Ilíada* (1810), de Monti, obra admirável da arte de traduzir, certamente uma obra clássica, mas com sombras de melancolia pré-romântica; e na *Odisséia* (1822), do seu amigo Ippolito Pindemonte, já prevalece o espírito do idílio. É pré-romântica a inspiração da tradução de Cowper, que é índice de uma importante transformação do espírito da língua inglesa: na combinação de elementos latinos, preponderantes em Milton, Pope e Swift e ainda em Gray, cedem à preponderância dos elementos germânicos em Cowper e Wordsworth. A Alemanha, finalmente, não teve tradição latina, nem tradição virgiliana. Daí a frescura e originalidade da tradução de Homero por Voss[134], o filólogo pré-romântico, poeta do idílio sentimental da *Luise* e do idílio "social-revolucionário" dos *Geldhappers*. Como obra de arte, o seu Homero é inferior a Monti e até a Pope, e antes comparável a Cowper; mas sua tradução é menos pré-romântica, é mais "clássica", porque Voss era realmente um grecista. Seria precipitado dizer que a tradução de Voss é "grega" ou "mais grega" do que as outras; é um poema alemão do fim do século XVIII, mas parece mais grego porque é menos latino. Voss criou, abandonando o hexâmetro miltoniano de Klopstock, o novo hexâmetro de *Hermann und Dorothea*: a reforma métrica é sintoma do grecismo pré-romântico da nova literatura alemã, nascida sob o sinal da equação entre "poesia homérica" e "poesia original". Na segunda edição da *Odisséia*, Voss já teve que tornar mais rigoroso, mais "clássico", o metro. Mesmo assim, o Homero de Voss é o Homero mais homérico que existe em qualquer língua moderna.

A descoberta de Homero levou à das epopéias medievais, até então desprezadas ou esquecidas. Quando o jesuíta voltairiano Saverio Bettinelli, aliás um crítico muito inteligente, ousou atacar, em nome dos princípios classicistas, a poesia de Dante (*Lettere virgiliane*, 1756), propondo fazer uma antologia dos trechos e versos "suportáveis", respondeu Gasparo Gozzi[135] com a *Difesa di Dante* (1758), sátira tremenda contra o

---

134 Johann Heinrich Voss, 1751-1826. (Cf. nota 47.)
*Gedichte* (1785; nesta coleção os ídilios "Winterawend", 1775, "De Geldhappers", 1775; "Der siebzigste Geburtstag", 1781); *Odyssee* (1781; 2.ª ed. 1793); *Ilias* (1793).
W. Herbst: *Johann Heinrich Voss.* 2 vols. Leipzig, 1872/1876.
A. Schroeder: *Geschichte der deutschen Homer-Uebersetzung.* Jena, 1882.

135 Cf. "Classicismo racionalista", nota 8.

racionalista e início da "dantelatria" moderna. Quase ao mesmo tempo, em 1757, Bodmer traduziu a segunda parte do *Nibelungenlied*, e, em 1759, junto com Breitinger, uma antologia de *lieds* dos *Minnesaengers* medievais. Em 1779, Tomás Antonio Sánchez publicou o *Poema de mío Cid*. Mas a poesia alemã medieval permaneceu, até o romantismo, simples curiosidade histórica, e nem a poesia italiana nem a espanhola estavam em condições de seguir os exemplos de Dante e do cantor do *Cid*. É significativo, também, que ninguém na França se lembrasse de Ronsard, e que a *Chanson de Roland* continuasse a dormir entre os manuscritos não classificados da biblioteca de Oxford. Em toda a parte, o classicismo tinha interrompido as tradições nacionais.

Uma tradição poética ininterrupta existia só na Inglaterra. Ali, não se pode falar bem em "descobertas". A glória de Milton sofrera apenas eclipse efêmero durante a Restauração; Addison já inaugura a época miltoniana da poesia inglesa[136]. A adoção do verso branco miltoniano por Thomson é sintoma importante. *Lycidas* e a melancolia pré-romântica do *Penseroso* contribuíram para criar o novo sentimento da natureza e o estilo sublime, e no entanto íntimo, de William Collins e Gray; e a influência miltoniana continuou assim, até Wordsworth se revoltar contra a "poesia solene". Para Collins e Gray, Milton é o *poet's poet*, o artista incomparável; mas em geral, o Milton do século XVIII inglês é o "clássico da família", o grande poeta cristão da nova burguesia. No Continente, onde não existia tradição puritana, Milton apareceu com a força de um revolucionário poético, derrubando o racionalismo classicista, abrindo a visão de um mundo de revoluções cósmicas[137]. O jansenista Louis Racine, filho do grande dramaturgo, traduziu, em 1755, o *Paradise Lost*, para opor-se igualmente ao classicismo racionalista da *Henriade* e ao classicismo ortodoxamente católico de Le Franc de Pompignan. Quando Alfonso Varano pretendeu dar à Itália uma nova poesia dantesca, saíram as *Visioni*, publicadas só em 1789, na forma de Dante e dentro do espírito de Milton. O poema, que

---

136 R. D. Havens: *The Influence of Milton on English Poetry.* Cambridge, Mass., 1922.
137 J. G. Robertson: *Milton's Fame on the Continent.* London, 1909.

foi muito admirado, influenciou a poesia narrativa de Monti. Na Alemanha, a descoberta de Milton equivaleu a uma revelação religiosa. Bodmer, que em 1732 traduzira o poema, defendeu-o em 1740 contra o classicista Gottsched, na *Kritische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen. In einer Verteidigung des Gedichtes Johann Miltons von dem Verlorenen Paradiese* (*Do Milagre na Poesia.... em Defesa de Milton*); foi preciso, como reza o título, defender, contra o racionalista, os milagres que ocorrem na epopéia inglesa. Em 1750/1752 deu Bodmer a conhecer a sua própria imitação, o *Noah.* Mas este já era, também, imitação dos primeiros cantos (1748) do *Messias*, de Klopstock, epopéia miltoniana que inaugura a nova literatura alemã.

Spenser não estava tão nítido na memória inglesa, e as conseqüências do reaparecimento do *poet's poet* foram limitadas. Em *The Castle of Indolence*, de Thomson, ressurgiu a sua maneira alegórica e na *Pastoral Ballad*, de Shenstone[138], a sua maneira idílica; na *Ode on the Poetical Character*, de William Collins, aparece Spenser festejado ao lado de Milton. O teórico desse *revival* foi Thomas Warton, publicando as *Observations on the Fairy Queen* (1754); e o maior dos spenserianos do século XVIII é o poeta escocês Mickle[139], autor do *Sir Martyn*, "a poem in the manner of Spenser", antecipação de Tennyson. Mickle também traduziu Camões; e o seu poema *Cumnor Hall* forneceu o assunto de *Kenilworth* a Walter Scott, que por sua vez tomará, de preferência, versos de Spenser como epígrafes de capítulos dos seus romances.

O "esquecimento total" de Shakespeare na Inglaterra não passa de uma lenda, inventada pelos estudiosos alemães que pretendiam monopolizar o grande poeta. Shakespeare nunca esteve esquecido nem sequer desprezado. A crítica hostil de Thomas Rymer é mero episódio entre Dryden e Pope; e este último, o classicista, deu, após a primeira reedição de Shakespeare por Nicholas Rowe (1709), a sua própria edição (1723/1725), ainda "emendando" e "corrigindo" os versos de "mau gosto", mas homenageando mesmo assim

---

138 Cf. "Classicismo racionalista", nota 28.

139 William Julius Mickle, 1734-1788.
*Sir Martyn, A poem in the Manner of Spenser* (1767); *Cumnor Hall* (1777); – tradução de *Os Lusíadas* (1776).
M. E. Taylor: *William Julius Mickle. A Critical Study.* Washington, 1937.

o gênio. Tampouco Samuel Johnson se absteve de restrições, na sua edição de 1765. Mas o público já tinha então decidido, aplaudindo o "Shakespeare Revival", no palco. Esse *revival* não consistia numa descoberta de Shakespeare pelos atores e diretores do teatro; foi, antes, uma substituição das "versões" correntes por outras adaptações, mais fiéis. O drama elisabetano, assim como as edições exatas o apresentam, dificilmente pode ser representado no teatro moderno com as suas convenções inteiramente diferentes das elisabetanas; a shakespeariolatria moderna, agarrando-se à letra e estrutura cênica de Shakespeare, prejudicou-lhe o efeito no palco. O teatro dos séculos XVII e XVIII não conhecia escrúpulos filológicos assim; representou adaptações das peças shakespearianas, às vezes bastante hábeis, e a diferença das épocas antes e depois do *revival* consiste apenas nisto: antes, as modificações diziam respeito ao gosto classicista e às necessidades do palco moderno; depois, só a estas últimas[140]. O responsável por essa mudança de atitude e pelo "Shakespeare Revival" é o grande ator Garrick[141], amigo de Johnson, Goldsmith e Reynolds; ele mesmo comediógrafo no estilo da Restauração e conhecedor profundo da *mise-en-scène*. É significativo ter ele começado com a adaptação de *Romeo and Juliet*, a tragédia mais "latina" de Shakespeare, e só 24 anos depois ousar a representação de *Hamlet*. Mas a grande série de representações do festival de 1769 já foi uma consagração nacional. Desde então, os ingleses ficaram convencidos que o grande ídolo da poesia pré-romântica era o maior dramaturgo de todos os tempos; só faltava convencer disso os europeus do Continente, tarefa da qual se encarregaram os alemães, com a ajuda eficiente dos franceses e, depois, de todas as outras nações[142].

---

140 G. C. D. Odell: *Shakespeare from Betterton to Irving.* 2 vols. New York, 1920.

141 David Garrick, 1717-1779.
Comédias: *The Clandestine Marriage* (com George Colman, 1766); *The Irish Widow* (1772); *Bon Ton* (1775); etc.
Adaptações de peças shakespearianas: *Romeu and Juliet* (1748); *Catherine and Petruchio* (1756); *King Lear* (1756); *The Tempest* (1756); *Florizel and Perdita* (1756); *Antony and Cleopatra* (1759); *Cymbeline* (1761); *A Midsummer-Night's Dream* (1763); *Hamlet* (1772).
P. Fitzgerald: *The Life of David Garrick.* 2.ª ed., 2 vols. London, 1899.
E. P. Stein: *David Garrick Dramatist.* New York, 1938.

142 P. Van Tieghem: *Le Préromantisme.* Vol. III. *La Découverte de Shakespeare sur le continent.* Paris, 1948.

A primazia coube mesmo a um francês: Voltaire. Conheceu Shakespeare durante seu exílio inglês. Deu aos franceses a conhecer provas. Manifestou por ele admiração, embora restrita. Depois, vieram alemães residentes em Londres e viajantes como Lichtenberg, que assistiu às representações de Garrick; foram os primeiros a chamar a atenção para "o milagre do palco inglês". O diplomata prussiano Kaspar von Borck publicou, em 1741, uma tradução de *Julius Caesar*, excitando logo a oposição de Gottsched, cujo discípulo Johann Elias Schlegel, encarregado da refutação, chegou, no entanto, a conclusões favoráveis ao poeta inglês. E Wieland deu aos alemães, entre 1762 e 1766, a primeira tradução, de notável valor, de 17 peças do inglês. Lessing, nas *Literaturbriefe* (1759), e na *Hamburgische Dramaturgie* (1767), afirmou a superioridade de Shakespeare sobre Corneille e Racine, a inutilidade das "regras" para o gênio e a possibilidade de a dramaturgia moderna se aproveitar, embora com cautela, das lições inglesas. Apesar das restrições de Lessing, aristotélico impenitente, aquelas suas afirmações constituíram um desafio a Voltaire. Este pretendeu ter descoberto Shakespeare, o "gênio irregular", e até acreditava tê-lo imitado na *Mort de César*. Agora, o êxito de Pierre Le Tourneur, traduzindo entre 1776 e 1782 todas as peças de Shakespeare, o irritava, levando-o a proferir injúrias contra o dramaturgo inglês, em defesa da arte de Racine. Os alemães já não prestaram atenção. A grande voz de resposta, de repercussão internacional, foi a do italiano Baretti[143], o polemista terrível da *Frusta letteraria*. Esse grande defensor de Shakespeare foi, fundamentalmente, assim como Lessing, homem do século XVIII. Odiava a falsidade do classicismo e da Arcádia, reabilitou o "estilo incorreto" de Cellini, mas não quis saber de Dante nem de Goldoni. A sua visão semiclassicista de Shakespeare contribuiu para o sucesso das adaptações de Jean-François Ducis (*Hamlet*, 1769, *Romeo et Juliette*, 1772, *Roi Lear*, 1783, *Macbeth*, 1784), e criou o culto moderno

---

143 Giuseppe Baretti, 1719-1789.
*La Frusta letteraria* (1762-1765); *An Account of the Manners and Customs of Italy* (1768); *Discours sur Shakespeare et sur M. de Voltaire* (1777).
A. Serena: *La frusta letteraria di Giuseppe Baretti.* Milano, 1897.
C. J. M. Lubbers v. d. Brugge: *Some Aspects of Eighteenth Century Literary Life in England and Italy.* Groningen, 1951.

de Shakespeare na Itália, já preparado pelo *Giulio Cesare* anglicizante de Conti. Das tentativas de "compromisso" entre o culto de Shakespeare e o classicismo são característicos: o *Hamleto* (1768) e o *Otello* (1777) de Alessandro Verri, irmão do racionalista Pietro Verri, as reminiscências shakespearianas em Monti, e ainda o *Saul*, de Alfieri. Caso paralelo é o *Hamlet* espanhol (1798), de Leandro Fernández de Moratín. Os alemães já tinham ultrapassado, depois de Lessing, essa fase: agora, seu Shakespeare era um Shakespeare inteiramente novo, o deus poético de uma literatura sem antecedentes clássicos: o do *Sturm und Draug*, a forma alemã do pré-romantismo.

Embora os pré-românticos se opusessem com veemência à definição classicista de Shakespeare como "gênio selvagem", no foro íntimo estavam de acordo; apenas a palavra "selvagem" não tinha, para eles, sentido pejorativo: significava "sem modelos", "original". Com efeito, sem a teoria da "originalidade", da inspiração imediata do poeta, não era possível libertar-se do jugo dos modelos antigos. O livro fundamental da doutrina, de fortíssima influência na Alemanha, foram as *Conjectures on Original Composition* (1759), de Young. Mas a doutrina é de origem italiana[144]. Muratori e Gravina[145] já tinham salientado a importância do entusiasmo, da emoção pessoal, na poesia; a idéia foi desenvolvida por Pietro Calepio, no *Paragone della poesia tragica d'Italia con quella di Francia* (1732); e Calepio estava em correspondência com Bodmer, que, por sua vez, recebeu de Shaftesbury a doutrina do entusiasmo poético, que reaparecerá em Young. Os fundamentos históricos da nova estética foram lançados por Vico, distinguindo as fases diferentes da inspiração poética e atribuindo a poesia homérica à fase primitiva do povo grego. A aplicação da teoria vichiana à poesia popular de todas as nações será obra de Herder; mas já anteriormente se descobrira, no Norte da Europa, uma poesia popular, absolutamente original, considerada digna de ombrear com a homérica: a céltica.

---

144 J. G. Robertson: *Studies in the Genesis of the Romantic Theory in the Eighteenth Century.* Cambridge, 1923.

145 Cf. "Classicismo racionalista", nota 33.

Em 1760, o estudioso escocês James Macpherson[146] publicou a tradução de algumas poesias "gaélicas", da língua autóctone da Alta Escócia, e o sucesso encorajou-o a traduzir mais dois poemas épicos, *Fingal* e *Temora*, tratando das guerras heróicas dos antigos celtas, e mais uma coleção de poesias, os *Songs of Selma* – atribuindo todas essas obras a um poeta Ossian, figura lendária como Homero. A originalidade das poesias era evidente: descreviam uma natureza selvagem e sombria, desconhecida da poesia clássica, uma paisagem de mares bravios e montanhas negras, encobertas de névoas devido às quais só raramente, quando a tempestade havia dissipado as nuvens, olhava a lua triste. E a melancolia dessa paisagem estava bem exprimida, em prosa rítmica de cadências musicais: "Star of descending night! fair is thy light in west! thou liftest thy unshorn head from thy cloud; thy steps are stately on thy hill… The stormy winds are laid. The murmur of the torrent comes from afar. Roaring waves climb the distant rock…" Nenhuma outra paisagem podia agradar mais ao poeta e leitor pré-românticos que se reconheceram na melancolia solitária de Ossian: "It is night; I am alone, forlorn on the hill of storms. The wind is heard in the mountains. The torrent pours down the rock. No hut receives me from the rain; forlorn on the hill of winds! Rise, moon, from behind the clouds! Stars of the night, arise!" Ossian é monótono; mas teve então encanto de inteira novidade. Hoje, só a freqüência de nomes como Oscar e Selma nos lembra o sucesso enorme de Ossian naquele tempo, sucesso superior ao de outro poeta "natural" em nossos tempos, Whitman; e até a forma, a prosa rítmica, é elemento comum do celta pré-histórico e do americano moderno. Por mais original que Whitman pareça, livre de todas as influências da poesia "culta", "velha", não é possível desconhecer os

146 James Macpherson, 1736-1796.
*Fragments of Ancient Poetry, Collected in the Highlands of Scotland, and Translated from the Gaelic or Erse Language* (1760); *Fingal, an Ancient Epic Poem* (1762); *Temora, an Epic Poem* (1763); *The Works of Ossian* (1765);
Edição por W. Sharp, Edinburg, 1896.
T. B. Saunders: *The Life and Lettres of James Macpherson.* London, 1894.
M. Scherillo: *Ossian.* Milano, 1895.
J. S. Smart: *James Macpherson.* London, 1905.
D. S. Thomson: *The Gaelic Sources of Macpherson's Ossian.* Aberdeen, 1952.

vestígios de Shakespeare, Hugo e até de George Sand nas *Leaves of Grass*. Ossian também não está livre de reminiscências literárias; reminiscências que só um homem de letras do século XVIII era capaz de guardar e reunir: de Homero, de Virgílio, de Young e de outros poetas da *Graveyard School*; e os estudiosos não deixaram de perceber certa confusão entre as lendas célticas, certas aproximações das divindades nórdicas aos deuses da mitologia grega. Dúvidas surgiram, e enquanto os poetas e leitores da Europa inteira se entusiasmavam por Ossian, fortaleceu-se a opinião que depois se tornou geralmente aceita: Macpherson era um falsificador. Talvez devêssemos atenuar a palavra áspera. É verdade que a prosa rítmica que empregou foi um produto de artes estilísticas requintadas do século XVIII, não se encontrando nunca em poesias primitivas; e é verdade que pertencem igualmente ao "tradutor" ou "editor" a melancolia "nobre" e a composição épica, confusa e insignificante. Mas Macpherson não inventou de todo: utilizou realmente poesias populares autênticas, adaptando-as ao gosto pré-romântico da época, conseguindo assim o sucesso imediato e enorme. Aos contemporâneos restava a alternativa entre duas opiniões opostas: opinião de Gray – se as obras de Ossian são antigas, são de um gênio da Antiguidade céltica, e se são de Macpherson, este é um gênio do século XVIII; e a opinião do jesuíta espanhol Andrés – se as obras de Ossian são autênticas, são geniais, mas se são de origem moderna, não interessam. A opinião de Gray prende-se ao gosto da época; a opinião de Andrés está ligada à doutrina da originalidade. A posteridade, esquecendo a alternativa, esqueceu Ossian totalmente. Os historiadores da literatura costumam afirmar que não é o valor de Ossian que importa – valor inexistente – mas só a influência imensa que exerceu. O crítico moderno deveria dizer que o esquecimento completo de Macpherson é uma injustiça; que Ossian não foi um gênio, mas que Macpherson foi um poeta notável. O seu dia pode voltar.

O sucesso de Ossian na Europa foi um dos maiores que jamais couberam a uma obra poética; seu êxito e influência enchem um capítulo importante da história literária da Europa, constituem o capítulo central da história do pré-romantismo[147]. Da própria Inglaterra saiu o estudo crítico mais penetrante, traduzido logo para o francês e alemão: *A Critical Disserta-*

---

147 P. Van Tieghem: *Le Préromantisme*. Vol. I. 2.ª ed. Paris, 1948.

*tion on the Poems of Ossian* (1763), de Hugh Blair. A admiração ilimitada de Gray também impressionou muito. Mas só em Blake e mais tarde em Coleridge (*Ninathoma*, 1793) se revelam influências ocasionais; os ingleses sempre desconfiaram dos seus patrícios celtas. O papel de divulgação coube aos franceses[148]. Já em 1760, Turgot traduziu duas poesias de Ossian, e no ano seguinte acompanhou Suard noutra tentativa de tradução com um elogio entusiasmado. Diderot exultava. A tradução das obras completas de Ossian por Pierre Le Tourneur – o tradutor de Shakespeare – em 1777, alcançou divulgação na Europa inteira. A impressão foi fortíssima na Alemanha[149]. O velho Haller reconheceu em Ossian o seu "irmão no espírito"; Klopstock escreveu, logo, em 1766, uma ode *Selma und Selmar*; o jesuíta austríaco Michael Denis publicou a primeira tradução completa de Ossian (1768/1769), tradução metrificada e que por isso não satisfez inteiramente à reivindicação de uma poesia "primitiva". Exigiu-se a prosa poética. Em 1774, Goethe incluiu no *Werther* trechos de Ossian em tradução livre, numa prosa de beleza extraordinária; Lens e Buerger fizeram outras tentativas semelhantes; Herder, o maior crítico que Ossian encontrou na Alemanha, deu mais algumas provas nas *Stimmen der Voelker* (1779). Mas a tradução completa em prosa (1806), por Friedrich Stolberg, já chegou tarde demais. Na literatura alemã, Ossian desempenhara um papel de pioneiro.

Da França e da Alemanha irradiou uma "febre de Ossian" por toda a Europa. Até na Espanha se registraram traduções parciais feitas por José Alonso Ortiz (1788) e Marchena (1804). O holandês Feith, seguindo o exemplo do *Werther*, inseriu trechos ossiânicos no romance *Ferdinand en Constantia*, e o classicista Bilderdijk não resistiu à tentação de uma tradução algo atrasada (1795/1805). Notam-se mais, para completar o quadro, as traduções de Blicher, na Dinamarca, e de Kellgren, na Suécia, a influência sobre os poetas suecos Lidner e Franzén, o entusiasmo do romântico russo Karamsin, o poema *O Bardo* (1812), de Chukovski, e a tradução completa (1815), pelo húngaro Kazinczy. Ossian também é benemérito da obra pré-romântica de despertar as pequenas literaturas européias.

---

148 P. Van Tieghem: *Ossian en France.* 2 vols. Paris, 1917.
149 R. Tombo: *Ossian in Germany.* New York, 1901.

O elemento clássico e classicista na obra de Macpherson só foi sentido no país da mais forte tradição clássica, na Itália. Por isso, chegou-se lá a um "compromisso". Cesarotti[150] não é apenas o melhor tradutor que Ossian encontrou no estrangeiro; criou um autêntico clássico da língua, um "clássico do pré-romantismo", de influências sensíveis no *Aristodemo* e em outras obras de Monti, no romance e na poesia de Foscolo, e até em Leopardi. Essa forma italiana do ossianismo, um estoicismo triste em vez da melancolia vaga do original, sobreviveu ao fim do século XVIII: revela-se – através do êxito internacional de Cesarotti – em Chateaubriand e Senancour, em Byron e Lamartine, e acabou somente com o romantismo revolucionário dos franceses e a revolução burguesa de 1830.

Movimento aliado e competidor do ossianismo foi o escandinavismo[151], mais uma variante da moda pré-romântica de "originalidade genial" e "melancolia nórdica". Os materiais do escandinavismo estavam prontos havia um século – a edição da *Edda*, por Peder Johan Reesen (1665); a *Atlantis* (1675/1698), de Olof Rudbeck, enciclopédia fantástica da mitologia e arqueologia germânicas – sem chamar a atenção. Uma obra de divulgação, a *Introduction à l'Histoire de Denemark*, *où l'on traite de la religion*, *des moeurs et des usages des anciens Danois* (1755), de Paul Henri Mallet, publicada no momento propício, provocou aquela onda pré-romântica. Duas odes de Gray[152], *The Fatal Sisters* e *The Descent of Odin*, são sintomáticas. Na Alemanha fez-se uma confusão, algo intencional, entre escandinavos, celtas e germanos, para construir a lenda duma poesia germânica arquivelha, atribuída aos lendários "bardos", iniciando-se assim um dos capítulos menos agradáveis da história literária[153]: depois do *Gedicht eines Skalden* (1766), do semidinamarquês Heinrich Wilhelm von Gerstenberg, dedicou Klopstock[154]

---

150 Melchiorre Cesarotti, 1730-1808.
*Poesie di Ossian* (1763; 2.ª ed. Paris, 1772).
G. Marzot: *Il gran Cesarotti.* Firenze, 1949.

151 P. Van Tieghem: "La découverte de la mythologie et le l'ancienne poésie scandinaves". (In: *Le Préromantisme.* Vol. I. 2.ª ed. Paris, 1948.)

152 Cf. nota 42.

153 E. Ehrmann: *Die bardische Lyrik im 18. Jahrhundert.* Halle, 1892.

154 Cf. "O último classicismo", nota 23.

grande parte das suas atividades poéticas ao novo gênero poético. Na edição de 1771 das suas *Odes* substituiu, nas poesias anteriores, as alusões freqüentes aos deuses gregos pelos nomes abstrusos da mitologia nórdica; e compôs três *Bardiete* ou dramas bárdicos sobre a vida de Armínio, herói nacional dos alemães. Basta dizer que as "odes bárdicas" de Karl Friedrich Kretschmann (*Gesang Rhingulfs des Barden*, 1786) e Denis (*Lieder Sineds des Barden*, 1772) foram julgadas entre as melhores poesias alemãs, quando já existiam os *lieds* de Goethe. Mas o papel libertador da poesia bárdica em reação contra a anacreôntica não pode ser desprezada.

Da falsidade ingênua até à falsificação é um passo. Decerto há grande diferença entre as versões livres de Percy, as "traduções" de Macpherson e as falsificações intencionais de Chatterton; mas os processos diferentes são informados pelo mesmo espírito. "Falsificações" e falsificações repetem-se em toda a história do romantismo, sinais da procura de árvores genealógicas, justificações arqueológicas da própria atividade poética. Contudo, a coleção de baladas do bispo Percy[155] tem o valor de uma verdadeira descoberta, superior a toda a poesia ossiânica e bárdica. As *Reliques of Ancient English Poetry* compõem-se principalmente de baladas, inglesas e escocesas, entre as quais as conhecidíssimas "Chevy Chase", "Robin Hood", "Edward, o Edward", "Sweet William's Ghost", "Auld Robin Gray", que são dos poemas mais famosos em língua inglesa. É verdade que Percy modernizou-os, um pouco, ao gosto da época; mas daquelas baladas, muitas não são autêntica poesia popular, já são obras ou versões dos séculos XVI e XVII, e Percy tinha pleno direito de modificar as modificações. Além disso, não foi seu propósito fornecer uma contribuição para o folclore científico, por meio de transcrições diplomáticas; pretendeu renovar a poesia inglesa, abrindo-lhe as fontes nacionais de inspiração, e conseguiu esse fim da maneira mais completa. As baladas de Percy entraram no tesouro literário da Europa inteira e – autenticação maior – reentraram na memória da nação

155 Thomas Percy, 1729-1811.
*Reliques of Ancient English Poetry* (1765).
A. C. C. Gaussen: *Percy, Prelate and Poet.* London, 1908.
H. Marwell: *Thomas Percy. Studien zur Entstehungsgeschichte seine Werke.* Goettingen, 1934.

inglesa. Tiveram a força de inspirar obras-primas em línguas estrangeiras: a rica poesia baladesca dos alemães, de Goethe até Uhland, descende de Percy, e entre as baladas alemãs encontra-se a obra-prima do gênero, a *Lenore*, de Bürger[156]: este poeta genial de versos eróticos de rara intensidade, o maior sonetista da língua, foi um homem quebrado pela vida irregular e devassa. A poesia lírica de Bürger, criticada por Schiller com dura injustiça moralizante, está hoje meio esquecida. Mas as suas baladas: o originalíssimo *Der wilde Jaeger* e sobretudo *Lenore*, uma das obras permanentes da literatura universal. O assunto – o soldado que morreu na guerra e volta do túmulo para levar a noiva para o reino frio da morte – encontrou-o Bürger em Percy (*Sweet William's Ghost*) e numa balada popular alemã; poderia também encontrá-lo em poesias populares escandinavas e eslavas, porque se trata, evidentemente, de uma reminiscência de crenças mitológicas indogermânicas. Com jeito extraordinário, Bürger modernizou o assunto, colocando-o na atualidade contemporânea da Guerra de Sete Anos; sabia fazer ressoar atavismos arquivelhos de angústias supersticiosas, que dormem em todos nós, e contou a história sinistra da corrida para o cemitério com uma verve espantosa, inesquecível. *Lenore*, publicada em 1773 e logo cantada pelo povo alemão inteiro, foi traduzida para todas as línguas, por Walter Scott na Inglaterra, por Berchet na Itália, por Mickiewicz na Polônia, e voltou, enfim, a ser poesia popular anônima.

Destino adverso negou essa sorte, ambicionada pelos pré-românticos, a Chatterton[157], o menino-prodígio de Bristol; movido pela ambição

---

156 Gottfried August Bürger, 1747-1794.
*Gedichte* (1778, 1789).
W. von Wurzbach: *Bürgers Leben und Werke.* Leipzig, 1900.
Er. Schmidt: "Bürgers Lenore". (In: *Charakteristiken,* 2.ª ed., vol. I. Berlin, 1902.)
L. Filippi: *La poesia di Bürger.* Firenze, 1920.
H. Schoeffler: *Bürger's Lenore.* Muenchen, 1947.

157 Thomas Chatterton, 1752-1770.
*Poems, supposed to have been written at Bristol by Thomas Rowley and others, in the Fifteenth Century* (1770).
H. Richter: *Thomas Chatterton.* Wien, 1900.
E. P. Ellinger: *Thomas Chatterton, the Marvellous Boy.* Philadelphia, 1930.
J. C. Nevill: *Thomas Chatterton.* London, 1948.

e pela pobreza, falsificou, entre os 12 e 18 anos de idade, poesias de um pretenso monge do século XV, e conseguiu enganar os maiores entendidos; quando descobriram a fraude, o poeta se suicidou. A imitação da língua inglesa medieval fora tão hábil que até mesmo decênios depois, alguns estudiosos obstinados acreditaram na autenticidade parcial das poesias do "monge Rowley"; e já isso, perpetrado por um menino, é extraordinário. Tampouco se pode negar o valor intrínseco da poesia de Chatterton: pelo menos as baladas "The Battle of Hastings", a "Balade of Charitie" e a peça *Aella*, dão testemunhos de um talento admirável. Nos elogios de Wordsworth, Coleridge, Shelley, Keats, interveio, sem dúvida, a compaixão pelo gênio malogrado, a feição "romântica" do caso, que inspirou até uma tragédia de Vigny; alguns críticos modernos, atribuindo a um automatismo psíquico aquela facilidade de encarnar-se em épocas passadas, pretenderam aproximar Chatterton do surrealismo.

Chatterton, justamente por imitar, é um caso assombroso daquela originalidade que o pré-romantismo tanto ambicionava; foi, sem ter aprendido nada, e justamente porque não aprendeu nada, um gênio. Assim, estava na mesma condição que o povo: este também produz, espontaneamente, poesia genial. Neste momento da evolução do pré-romantismo, a teoria de Vico ressurge em Herder[158], sobretudo nos ensaios "Ueber den Ursprung der sprache" ("Da Origem da Língua") (1772) e "Ossian und die Lieder alter Völker" ("Ossian e as Canções Antigas") (1773): os povos, nas fases primitivas da sua história, estão mais perto do gênio poético do Universo do que nas épocas de civilização madura e já artificial, e essa "inocência divina" sobrevive até hoje nas camadas incultas que continuam a produzir maravilhas de poesia espontânea, as canções populares. Herder expôs as suas idéias na introdução das *Stimmen der Völker in Liedern* (*Vozes das Nações em Canções*) (1778/1779), antologia de traduções alemãs, realmente notáveis de poesias inglesas, escandinavas e eslavas; calmamente, e segundo a sua teoria, com toda a razão, Herder incluiu entre as poesias anônimas trechos de Ossian, *songs* de Shakespeare e algumas composições de poetas ingleses contemporâneos, incluindo até Shenstone. A época já

158 Cf. "O último classicismo", nota 32.

tinha produzido, realmente, poetas de gênio popular. O maior entre eles era patrício de Herder, Matthias Claudius[159]. Este era de fato um homem do povo, simples, ingênuo, devoto e conservador, mas com forte senso de independência pessoal. Sob o pseudônimo "Asmus" publicou durante anos uma revista popular, *Der Wandsbecker Bote* (*O Mensageiro de Wandsbeck*), enchendo-a de contos, histórias edificantes ou didáticas, "lições de coisas" e inúmeras poesias ao gosto dos seus leitores, muitas delas insípidas, outras muito boas, e algumas de uma inspiração tão extraordinária como nem sequer se encontra na obra lírica de Goethe. O começo do "Abendlied" é um panorama da natureza noturna – florestas, campos, névoas, magicamente iluminados pela lua – e todo dissolvido em sugestiva música verbal:

"Der Mond ist aufgegangen,
Die lichten Sternlein prangen
Am Himmel hell und klar;
Der Wald steht schwarz und schweiget
Und aus den wiesen steiget
Der weisse Nebel wunderbar."

São versos, cuja riqueza em assonâncias e variações rítmicas seria capaz de sugerir um tratado completo da arte poética; outra canção, "Der Tod und das Mädchen" ("A Morte e a Donzela"), famosa pela música de Schubert, encabeça uma série de poesias fúnebres de força dantesca de expressão. Esses versos inesquecíveis situam-se, no entanto, dentro da obra vasta e, em geral, medíocre de Claudius como achados casuais; ninguém chamaria gênio a Claudius, por mais geniais que sejam algumas das suas poesias. O apelido "gênio", no pleno sentido pré-romântico da palavra, ajusta-se, em todo pré-romantismo, apenas ao caso de Burns.

---

159 Matthias Claudius, 1740-1815.
*Der Wandsbecker Bote* (1771/1775); *Asmus omnia sua secum portans* (1790/1812).
Edição das poesias por G. Behrmann, Leipzig, 1907.
W. Stammler: *Matthias Claudius.* Halle, 1915.
M. Roedl: *Matthias Claudius. Sein Weg und seine Welt.* Berlin, 1934.

Robert Burns[160] é um gênio autêntico, e sem falsa "profundidade". Se a sua obra é inspirada, essa inspiração não vem do alto. Foi um simples proletário rural, camponês pobre ao qual a repentina glória poética de nada lhe adiantou, antes serviu para o perder; nunca conseguiu situação na vida, e, enfim, perdendo o equilíbrio, morreu bêbedo. Burns é considerado poeta espontâneo: os seus temas são os da poesia anacreôntica – amor, vinho, liberdade, pobreza do poeta livre; a sua forma é a canção popular, o *lied*; a língua é o dialeto da Escócia. É o maior cantor popular, talvez, de todos os tempos, cheio de música e vida. Basta citar uma série dos seus versos iniciais para evocar logo um mundo de poesia, mundo estreito mas completo:

"Of a' the airts the wind can blaw"
"Go fetch to me a pint o' wine"
"John Anderson, my jo, John"
"Ye flowery banks o' bonnie Doon"
"Ae fond kiss, and then we sever"
"O saw ye bonnie Lesley"
"O my Luve's like a red, red rose" –

---

160 Robert Burns, 1759-1796.
*Poems, Chiefly in the Scottish Dialect* (1786, 1787, 1793); *The Jolly Beggars* (publ. 1802).
Edição das poesias por C. S. Dougall, London, 1927.
L. M. Watt: *Burns.* Glasgow, 1913.
W. P. Ker: "The Politics of Burns". (In: *Two Essays.* Glasgow, 1918.)
A. Dakers: *Robert Burns. His Life and Genius.* London, 1923.
O. Heller: "Robert Burns. A Revaluation". (In: *Washington University Studies.* II, 1923/1924.)
J. Crichton-Browne: *Burns from a New Point of View.* Edinburg, 1924.
H. Hecht: *Robert Burns. The Man and his Work.* Edinburg, 1936.
D. Daiches: *Robert Burns.* London, 1952.
M. Lindsay: *Robert Burns.* London, 1954.
Chr. Keith: *The Russet Coat. A Critical Study of Burns Poetry and its Background.* London, 1956.
Th. Crawford: *Burns, a study of the poems and songs.* Edinburg, 1960.

e a canção mais conhecida de todas:

> "Ye banks and braes and streams around
> The castle o' Montgomery,
> Green be your woods, and fair your flowers,
> Your waters never drumlie."

Esses espécimes constituem a base da interpretação usual de Burns como "grande poeta folclórico"; mas seria uma imagem falsa, ao gosto da sociedade hipócrita que ele odiava tanto. Burns é poeta da liberdade, mas não da liberdade inofensiva do boêmio ao ar livre, e sim da revolução. Já se observou que Burns, quando sai do dialeto escocês, cai logo no neoclassicismo; mas é preciso desenvolver essa observação. As suas sátiras em dialeto também estão na tradição de Dryden e Swift, não lingüisticamente, mas pela mordacidade implacável; e a sátira "classicista" *The Cotter's Saturday Night* não é mais nem menos agressiva do que as dialetais. Estas dirigem-se, em parte, contra a ortodoxia hipócrita dos calvinistas escoceses (*The Ordination*, *The Holy Fair*, *Holy Willie's Prayer*) e chegam até a uma peça de satanismo explícito (*Address to the Deil*). Outras são veementes sátiras sociais do proletário (*Address of Beelzebub*, *To a Louse*, *The Twa Dogs*), sem as quais não é possível entender bem o seu entusiasmo pela Revolução Francesa (*A Man's a Man for A' That*). *To a Field-Mouse*, com versos igualmente aplicáveis à angústia do animal perseguido e do homem perseguido (*mice and men*), é incisivo como uma parábola de Kafka. E há, mais, as poesias violentamente obscenas, como "The Patriarch, The Court of Equity", "The Fornicator". Suprimidas nas edições correntes, e das quais Hans Hecht deu as primeiras notícias exatas[161], não são meros subprodutos da sua vida devassa, mas expressões intencionais de um amoralismo radical. E as duas tendências – a revolucionária e a amoralista – encontram-se de maneira espantosa na "cantata aristofânica" "The Jolly Beggars":

---

161 H. Hecht: "Die Merry Muses of Caledonia und Burns' Court of Equity". (In: *Archiv fuer das Stadium der neueren Sprachen und Literaturen,* CXXIX – CXXX, 1912.)
J. L. Ferguson: "The Suppressed Poems of Burns". (In: *Modern Philology,* XXX, 1932/1933.)

"A fig for those by law protected!
Liberty's a glorious feast!
Courts for cowards were erected,
Churches built to please the priest.
What is title? What is treasure?
What is reputation's care?
If we lead a life of pleasure,
'Tis no matter how or where!"

Burns situa-se entre o libertinismo de Fielding e Diderot e o imoralismo de Nietzsche e Gide, entre a revolta poética do mendigo Villon e a poesia revolucionária de Maiakovski. Representa, enfim, a verdadeira "literatura popular" que romance sentimental e idílio rústico não conseguiram produzir; ao mesmo tempo, é também o representante da "poesia primitiva" que o pré-romantismo popularista não conseguiu alcançar, porque fugiu para os documentos do passado.

Burns realizou a doutrina da originalidade, transformada pelos pré-românticos em verdadeira "religião do Gênio". Na verdade, Burns não era tão inculto como pareceu aos seus primeiros críticos; estava bem formado no estilo classicista, do qual saiu revolucionariamente. Mas para os contemporâneos, o seu caso constituiu a suprema afirmação da doutrina: é possível ser gênio sem ter aprendido nada, assim como o povo é genial; o poeta interpreta a voz do povo, a "volonté générale" – expressão do revolucionário Rousseau. O "gênio" torna possível a ascensão democrática do plebeu, sob a condição de ele se desligar de todas as convenções sociais – e, pode-se acrescentar, de todas as convenções morais; daí a aliança entre o espírito revolucionário e o libertinismo, que destrói as últimas *bienséances* do classicismo. Daí também a ressurreição do libertinismo da Régence no fim revolucionário do século; é um dos dois elementos que dão força emotiva ao racionalismo radical da *Enciclopédie* – o outro elemento é o primitivismo místico que explode em Rousseau.

O termo "libertinismo", como é empregado aqui, significa uma corrente do século XVIII, que tem algo do libertinismo livre-pensador do século XVII e algo do libertinismo amoralista da Restauração e Régence, mas não se identifica com eles. A primeira qualidade nova é a atitude mais

franca, revolucionária até; depois, a "plebeização" progressiva, acompanhada do primitivismo e populismo pré-românticos, a transição é realizada, as mais das vezes, pela influência do sentimentalismo. Alguns representantes desse "libertinismo" são, em parte, libertinos do velho estilo e, por isso, anti-sentimentais, como Fielding; alguns outros não se fecham de todo ao sentimentalismo, como Smollett e Crébillon fils; alguns reúnem em si as duas correntes: Sterne, de maneira mais aristocrática; Diderot, de maneira mais plebéia. Nenhum deles, porém, é inteiramente definido pelo "libertinismo"; e os maiores entre eles são espíritos de independência absoluta, casos singulares da literatura universal na fase pré-revolucionária.

Henry Fielding[162] é, dentre todos eles, o que mais perto está da Restauração; é um aristocrata alegre que se mistura com o povo para protestar contra a moralização da vida inglesa pelo puritanismo burguês. Daí as suas afinidades com o Samuel Butler do *Hudibras*; muito mais com Butler que com Cervantes. A sua obra constitui uma epopéia herói-cômica da vida inglesa do século XVIII. A comparação freqüente com Cervantes tem, no entanto, sentido profundo: Fielding possui uma qualidade cervantina, ausente em todos os seus modelos imediatos, que é o humor. O humorismo de Fielding não é idêntico ao espírito satírico, quase pelo contrário. Muitas vezes, Fielding satirizou intencionalmente: em *Joseph Andrews*, o sentimentalismo de Richardson; em *Jonathan Wild*, a corrupção política do primeiro-ministro Robert Walpole. Mas acabou prestando homenagem

---

162 Henry Fielding, 1707-1754.
*The History of the Adventures of Joseph Andrews* (1742); *The Life of Jonathan Wild the Great* (1743); *The History of Tom Jones, a Foundling* (1749); *Amelia* (1751).
W. L. Cross: *The History of Henry Fielding.* 3 vols. New Haven, 1918.
A. Digeon: *Les Romans de Fielding.* Paris, 1923.
A. Dobson: *Henry Fielding.* 2.ª ed. London, 1925.
F. T. Blanchard: *Fielding, the Novelist.* New Haven, 1926.
F. O. Bissell: *Fielding's Theory of the Novel.* Ithaca, 1933.
E. Jenkins: *Henry Fielding.* London, 1947.
W. Iser: *Die Weltanschauung Henry Fieldings.* Tuebingen, 1952.
F. Homes Dudden: *Henry Fielding, his Life, Works and Times.* Oxford, 1952.
I. Watt: *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding.* London, 1957.

aos adversários: reconhecendo em Jonathan Wild, a grandeza da inteligência política, e dando a *Amelia* um desfecho sentimental. Fielding tinha, em face da vida, um grandioso senso de justiça, uma imparcialidade soberana que o tornou incapaz de esboçar meras caricaturas, mas capaz de criar vastos panoramas da existência humana, de criar o romance inglês moderno.

*The History of the Adventures of Joseph Andrews*, o primeiro romance de Fielding, é uma paródia terrível da *Pamela*, de Richardson: assim como a virtude de Pamela resiste vitoriosamente às artes de sedução de Mr. B., assim a virtude de Joseph Andrews resiste aos encantos sedutores de Lady Booby. A mera troca do sexo dos heróis bastava para ridicularizar irremediavelmente o moralismo puritano. Mas Fielding já é mais do que simples parodista: o personagem do vigário Abraham Adams, criado para zombar dos puritanos ortodoxos, transformou-se em figura humorística e comovente de um *bonhomme* distraído e cômico, um Charlie Chaplin de batina. A fonte desse humorismo encontra-se em parte no temperamento bonacheirão de Fielding, em parte nas suas experiências. Fielding descendia da mais alta aristocracia inglesa, era até parente longínquo da casa de Habsburgo; Gibbon profetizou, porém, que os seus romances sobreviveriam à casa imperial da Áustria, e a profecia se cumpriu. Filho pródigo, Fielding tornou-se literato, vivendo da fabricação de farsas alegres, já então perseguindo com piadas o primeiro-ministro Walpole. Foi nomeado, no entanto, juiz criminal do distrito central de Londres, entrando no conhecimento íntimo dos círculos da *Beggar's Opera*; e aproveitou-se dessas experiências no *Life of Jonathan Wild the Great*: tal como Walpole foi chamado "grande homem" pelos seus partidários subornados, também Jonathan Wild é o "grande homem" dos próprios criminosos; e à sua infâmia não faz falta, realmente, certa grandeza. O que é espantoso nesse romance, ulrapassando os limites de uma sátira política, é a abundância de realidade social, a presença de todas as classes e de todos os tipos da Inglaterra do século XVIII, dos *inns* que hospedaram as companhias mais heterogêneas, até os *inns of Court*, nos quais essa gente foi julgada; dos bastidores dos teatros populares até aos castelos dos lordes, nos campos, Fielding conserva-se imparcial, observando e ridicularizando igualmente a *city* e a *countryside*. O seu próximo romance será uma epopéia; e como a Inglaterra da "paz augustéia" não apresenta assuntos para escrever-se uma *Ilíada*, será uma

*Odisséia*. O tipo do romance-odisséia estava elaborado, desde o *Lazarillo de Tormes*, no gênero picaresco. *The History of Tom Jones*, *the Foundling* é romance picaresco, o maior de todos. A vivacidade extrema da narração, a comicidade das situações, o realismo penetrante na interpretação dos destinos humanos, a agudeza da caracterização, tudo isso quase que não deixa perceber o domínio espantoso da língua coloquial – na época do classicismo de Pope – e a construção magistral do enredo; Coleridge achou a composição de *Tom Jones* só comparável ao *Alchemist*, de Ben Jonson, e ao *Édipo* sofocliano. Fielding apresenta-se como um *squire* robusto, um aristocrata que conheceu muita gente de todas as condições e conta aos amigos, ao pé da lareira, no clube, o que viu. A maneira franca de narrar é a dos *gentlemen* ingleses do século XVIII, contando anedotas escabrosas depois do jantar, depois de as damas se retirarem. O panorama da Inglaterra fieldinguiana seria dos mais escandalosos – país de ladrões, prostitutas e hipócritas – se não fosse o humorismo complacente com os vícios alheios e com os próprios; um quadro à maneira de Hogarth, atenuado pelas cores do Rococó. A arte de movimentar os personagens do quadro revela o dramaturgo experimentado; e se as farsas de Fielding não aspiram ao valor poético das comédias elisabetanas, os seus romances possuem algo da força do teatro nacional inglês, devido ao poder de caracterização: o leviano e amável Tom Jones, sua querida Sophia, o robusto *Squire* Western, o hipócrita Blifil, o mestre-escola doido Partridge, a sedutora Lady Bellaston, são figuras inesquecíveis, pertencendo ao panteão daquelas criações literárias que ficam mais vivas do que as pessoas de carne e osso. As capacidades de Hogarth e Shakespeare, reunidas em uma pessoa – assim foi Fielding definido por Hazlitt; e, se abstraímos dessa definição o exagero inaceitável do segundo nome, preferindo o de Ben Jonson, teremos ainda um inglês extraordinário e típico, o inglês de outra definição de Fielding, a definição dada por Leslie Stephen: "The big, full-blooded, vigorous mass of roast-beef who will stand no nonsense, and whose contempt for the fanciful and arbitrary tends towards the coarse and materialistic."

A imensa vitalidade de Fielding exclui toda a espécie de protesto contra a vida; daí a complacência para com os malandros, à maneira dos últimos romances picarescos, de Lesage. Por isso, Fielding é incapaz de conservar-se na atitude satírica; é menos amargo do que Hogarth e Jonson,

e por isso foi aceito unanimemente pela nação, que o consagrou como o seu maior romancista e a *Tom Jones* como o maior romance da literatura inglesa. A atitude positiva de Fielding em face da vida e dos homens tem raízes nas bases mais profundas do caráter nacional inglês: Fielding é um "liberal", não no sentido de um partido político, mas naquele outro sentido em que todo inglês é um liberal nato. Fielding tem o devido respeito pela personalidade e individualidade dos outros, inclusive as fraquezas e até os vícios; só se vinga pelo riso, mas no desfecho fica imparcial, colocando-se acima de todas as complicações, distribuindo com a mão do juiz experimentado as penas e as recompensas. Dessa imparcialidade ou liberalismo de Fielding resultou importantíssima modificação da técnica novelística. O romance picaresco era narrado na primeira pessoa; Defoe ainda compõe assim. Mas Fielding, o imparcial, não podia adotar esse processo subjetivo, e ainda menos o processo epistolográfico de Richardson, segundo o qual o papel do narrador é distribuído entre os personagens. Fielding confiou o papel de narrador a uma pessoa fora e acima dos acontecimentos, que sabe tudo a respeito dos personagens, dirigindo-lhes com consciência divina os destinos e, quando muito, comentando-os com a superioridade do humorista. Essa pessoa é o próprio romancista. Atribuindo-lhe onisciência, Fielding criou o romance objetivo, o romance moderno.

Resta analisar a natureza daqueles comentários com que o romancista gosta de interromper a narração. Leslie Stephen explicou-os bem: Fielding revela inclinação para o materialismo. Em parte, isso também é inglês, conseqüência do empirismo nacional; em parte, é herança do libertinismo da Restauração, que foi ao mesmo tempo a época dos comediógrafos licenciosos e do materialista Hobbes, do antipuritano Butler e do liberal Locke. Mas o libertinismo de Fielding é atenuado por um liberalismo, uma imparcialidade tão grande que o romancista chegou, enfim, a reconciliar-se com o seu inimigo visceral Richardson. Já em *Tom Jones*, um crítico perspicaz observou sintomas ligeiros de sentimentalismo. *Amelia*, o último romance de Fielding, seria apenas mais uma paródia exuberante da hipocrisia nacional, com a figura do devasso Booth no centro, se não fosse Amélia, a mulher do libertino dissoluto, que lhe salvou a vida e a existência pelas virtudes sublimes; e no fim, o captain Booth é até convertido pela nobreza moral de Amélia, quase como um malandro arrependido de Di-

ckens. Esse romance revela que os critérios morais de Fielding já não são os do libertinismo da Restauração; seria impossível dizer que são os do próprio Richardson, mas são os da época; influiu o sentimentalismo. O próprio humorismo de Fielding é – segundo a definição "riso entre lágrimas" – um sentimentalismo às avessas. Fielding está exatamente entre Defoe e Dickens; tem as qualidades dos dois, sem os seus defeitos, é o mais equilibrado de todos, quase um deus do romance realista; enfim, ainda é, pouco antes da época burguesa, um grande aristocrata, se bem que um aristocrata democrático – e assim conseguiu sobreviver aos próprios Habsburgos.

Fielding não teve e não podia ter imitadores ou rivais. Mas não se pode esquecer John Cleland[163], o da famosa *Fanny Hill*, a obra pornográfica mais famosa da literatura universal. Certamente, o romance deve a celebridade à descrição minuciosa da vida nos bordéis londrinos do século XVIII e à seqüência ininterrupta de proibições pela censura e de edições clandestinas; mas também é notável como panorama da realidade, certamente inferior a Fielding, mas também mais audacioso que Smollett.

Em comparação com Fielding, Tobias Smollett[164], sempre mencionado junto com ele, parece um retrógrado. A sua brutalidade e o gosto pela forma picaresca pertencem antes ao século XVII, e o seu realismo é

---

163 John Cleland, 1709-1789.
*Memoirs of a Woman of Pleasure* (*Fanny Hill*) (1749).
Edição por Peter Quennell, New York, 1963.

164 Tobias Smollett, 1721-1771.
*The Adventures of Roderick Random* (1748); *The Adventures of Peregrine Pickle* (1751); *The Adventures of Ferdinand Count Fathom* (1753); *The Expedition of Humphrey Clinker* (1771).
Edição por G. Saintsbury, 12 vols., London, 1895/1902.
D. Hannay: *Smollett.* London, 1887.
O. Smeaton: *Tobias Smollett.* Edinburg, 1897.
H. Child: "Smollett". (In: *The Cambridge History of English Literature.* Vol. X. 2.ª ed. Cambridge, 1921.)
H. S. Buck: *A Study in Smollett.* New Haven, 1925.
G. Saintsbury: "Smollett". (In: *Prefaces and Essays.* London, 1933.)
L. M. Knapp: *Tobias Smollett, Doctor of Men and Matters.* Princeton, 1948.
L. Brander: *Tobias Smollett.* London, 1951.

deformador, caricaturante. Sem muita intenção satírica, parece mais satírico do que Fielding, porque é um plebeu, um inglês vulgar da classe média inferior, um individualista mal-humorado e rebarbativo, animando-se porém com muita comida e vinho do Porto, contando, então, as anedotas e histórias mais engraçadas – Smollett é assim, e sabe contar histórias como poucos, e não meras histórias, mas verdadeiros romances. Dá a impressão de escrever tão relaxadamente como falam os seus marujos e malandros, mas é um romancista nato; o próprio Fielding não escreveu um romance tão bem narrado como *Ferdinand Count Fathom*. Onde Defoe arrancou compaixão pelos seus heróis criminosos e Fielding a admiração, conseguiu Smollett a simpatia; justamente o criminoso Ferdinand é o mais simpático dos seus personagens, talvez porque Smollett simpatizasse só com personagens assim.

O que parece antiquado em Smollett é a forma picaresca dos seus romances; *Roderick Random* é um puro romance de aventuras, com ação na Espanha e na América como os de Defoe, mas o narrador não é um cavaleiro errante em serviço no estrangeiro, e sim um marujo inglês, um tipo nacional que entra com Smollett na literatura inglesa; o próprio romancista tinha servido como médico de navio, e as grosserias da sua linguagem são as conhecidas dos *carabins*. O segundo romance, *Peregrine Pickle*, também é romance picaresco, passando-se, porém, só na Inglaterra e apresentando um antipático quadro de costumes, realista no sentido algo caricatural de certos mestres da pintura holandesa. *Peregrine Pickle* é considerado como o melhor romance de Smollett pelos críticos que não admitem problemas neste autor. Mas o seu último romance, *The Expedition of Humphrey Clinker*, é uma obra problemática, não quanto ao valor – é um dos melhores da literatura inglesa – mas quanto à significação da obra. O assunto é a viagem de um tipo smollettiano, do irascível Matthew Bramble, acompanhado de sua família, para a estação de águas de Bath e para a Escócia; um romance de viagem – tipo arcaico, picaresco, do gênero – apresentado pela técnica mais requintada, a forma epistolográfica de Richardson. Assim como Fielding, Smollett zombou do grande sentimentalão; sempre quando um dos personagens nota os aspectos sentimentais de um acontecimento, a carta paralela de

outro personagem desmente, com vigor humorístico, essas impressões sentimentais, revelando "o outro lado". No fundo, isso já é a técnica de Henry James e Conrad, método de auto-ironia sutil e sintoma de estados de alma complicados do autor. Com efeito, Smollett é um caso psicológico, se bem que um caso que só se revela na obra e não na biografia; era um inglês cheio de recalques. Smollett é até anglicíssimo, expressão suprema da situação insular da sua terra: observou e descreveu todos os horrores e infâmias do mundo, com uma espécie de arte espontânea e primitiva, de modo que não se lhes percebe a gravidade. E isso foi, para ele, uma evasão: Smollett fugiu, nos romances, das suas próprias possibilidades íntimas, projetando-as para fora. Daí resulta, no mais sério dos seus romances, a simpatia pelo criminoso, e no mais problemático deles a auto-ironia. E porque era um inglês, homem da ilha, o seu evasionismo tomou a forma das viagens aventurosas, a picaresca.

A mistura esquisita de libertinismo e sentimentalismo reacalcado, em Fielding e Smollett, constitui o tipo nacional do inglês grosseiro com o coração de ouro – o personagem de Friscobaldo, na *Honest Whore* de Dekker, foi o primeiro representante, e muitos outros seguirão, até Dickens. Mas também representa um fato da história literária do século XVIII: a transição do libertinismo aristocrático, satírico, para o libertinismo sentimental, "populista", que se tornará revolucionário. É possível acompanhar a transição em um dos autores menos conhecidos da época, em Crébillon fils[165]; pouco conhecido, porque só se conhecem muito os seus romances obscenos como *Le Sopha*, leitura clandestina dos colegiais. Crébillon fills é bom narrador, e sabe que a acumulação de cenas licenciosas acabaria fatigando os leitores; para variar, brinca com sentimentalismos; e verifica-se que ele nem sempre brincou. O autor de *Le Sopha* também é autor das *Lettres de la Marquise de M* au Comte de*

---

165 Claude-Prosper Jolyot de Crébillon fils, 1707-1777.
*Les égarement du coeur et de l'esprit* (1736); *Lettres de la Marquise de M... au Comte de R...*(1744); *Le Sopha* (1745); etc.
Cf. a introdução de O. Uzanne ao vol. V de: *Petits Conteurs du XVIIIe siècle*. Paris, 1880.

*R**, o melhor romance richardsoniano em língua francesa. A demonstração da veracidade, por assim dizer, de Crébillon fils é fornecida por outro livro grande e desconhecido da literatura universal, as *Mémoires*, de Casanova[166] . Toda a gente conhece o capítulo, tão bem escrito, da fuga aventurosa da prisão de Veneza; e muita gente leu as edições abreviadas das *Mémoires,* feitas para o comércio de livros pornográficos; o nome de Casanova tornou-se proverbial como o de Don Juan. Essa impressão não é, porém, exata. Era um homem culto, de grande inteligência, colocado no meio da sociedade aristocrática à qual não pertenceu – era plebeu. Mas as circunstâncias levaram-no a viver como viu viver os outros. Foi uma vida de aventureiro; as *Mémoires* não se desagregam, no entanto, em mil anedotas e fragmentos, porque a personalidade do narrador era bastante forte para conferir-lhe a unidade de uma vida completa e, apesar de tudo, coerente; coerência de composição novelística, até o fim do aventureiro pseudo-aristocrático, que nunca compreendeu a destruição revolucionária do seu mundo; acabou na solidão de um castelo na Boêmia, entre gente que não lhe entendia a língua – é um fim lógico, fatal, quase se poderia dizer trágico. Com razão, Edmund Wilson caracterizou as *Mémoires* como grande romance, um dos maiores do século. Certamente não existe descrição mais atraente da vida aristocrática ítalo-francesa do Rococó agonizante, entre Goldoni e Fragonard e Diderot e Rousseau; mas o importante é o desfecho dessas inúmeras aventuras eróticas no mesmo sentimentalismo arrependido dos que nunca viveram, porque só acreditavam "viver". Casanova é também um sentimental.

---

166 Jacopo Casanova, 1725-1798.
*Mémoires* (1822/1828).
A única edição completa é a da Editora Plon, 12 vols., Paris, 1960-1962.
E. Maynial: *Casanova et son temps.* Paris, 1911.
A. Dubois La Chartre: *La vie de Casanova.* Paris, 1934.
E. Wilson: "Uncomfortable Casanova". (In: *The Wound and the Bow.* 6.ª ed. Cambridge, Mass., 1941.)
A. Zottoli: *Giacomo Casanova.* Bari, 1945.
P. Nettl: *Casanova und seine Zeit.* Esslingen, 1948.
F. Marceau: *Casanova ou l'anti-Don Juan.* Paris, 1948.
R. Abirached: *Casanova ou la dissipation.* Paris, 1961.

A mais fina sublimação desse sentimentalismo sensual encontra-se em Laurence Sterne[167]. Por volta de 1770, os leitores velhos gostavam de suas anedotas escabrosas e alusões cínicas, e os leitores moços rebentaram em lágrimas, lembrando-se da filantropia do seu Corporal Trim e da pobreza do monge, na *Sentimental Journey*. Hoje, Sterne é lido principalmente por originais como os que ele mesmo descreveu e que não se cansam de acompanhar as suas intermináveis digressões erudito-humorísticas; para outros, Sterne é um caso psicológico ou psicanalítico, caso de libido recalcada de um vigário, devasso na imaginação, rindo como um fauno quando consegue exprimir os seus desejos, e chorando como uma criança quando se choca com a realidade. Será difícil formar opinião certa, porque Sterne é ambíguo na matéria e na forma. Não é romancista, e não compreendemos como os seus contemporâneos puderam dar o nome de romance a esse conglomerado de conversas, digressões e anedotas, sem ação novelística, que é o *Tristram Shandy*; talvez por estarem acostumados a receber, da Inglaterra, romances. E pelo mesmo motivo – a moda do romance – Sterne teria escolhido a forma novelística para divulgar as suas pequenas histórias e crônicas. Sterne foi comparado a Montaigne, com o qual revela afinidades psicológicas, mas não analogias literárias. Sterne é um grande e delicioso *causeur*, um contemporâneo do *abbé* Galiani e de Diderot. Como companheiro de aristocratas cultos, membro de salões literários, cultivou muito as artes de estilo; na arte de falar por alusões e no ritmo musical, mozartiano, da sua prosa,

---

167 Laurence Sterne, 1713-1768.

*The Life and Opinions of Tristram Shandy* (1759-1767); *Sermons of Mr. Yorick* (1760/1767); *A Sentimental Journey Through France and Italy* (1768).

Edição crítica de *Tristram Shandy* por I. A. York, London, 1940.

A. de Froe: *Laurence Sterne and his Novels, Studied in the Light of Modern Psychology.* Groningen, 1925.

W. L. Cross: *The Life and Times of Laurence Sterne.* 3.ª ed. New Haven, 1929.

R. Maack: *Laurence Sterne in Lichte seiner Zeit.* Hamburg, 1936.

P. Quennell: *Four Portraits. Studies of the Eighteenth Century.* London, 1945.

D. W. Jefferson: *Laurence Sterne.* London, 1954.

J. Traugott: *Tristram Shandy's World. Sterne's Philosophical Rhetoric.* Berkeley, 1955.

poucos ingleses se comparam a Sterne. A composição não lhe importava. Escolheu qualquer forma: como "Mr. Yorick", a do sermão; no *Tristram Shandy*, a do romance fieldinguiano; na *Sentimental Journey* (pequena obra que é a mais coerente das suas produções), a do romance picaresco – mais uma prova, ao lado de Smollett e Casanova, de que o velho gênero plebeu correspondia bem às necessidades de expressão da mentalidade sentimental-libertina. Apenas, a *Sentimental Journey* não tem nada de espírito picaresco; é uma novela na qual se chora muito, e as lágrimas só se enxugam quando o encontro amoroso é marcado, e então há sempre um *paravent*, pintado de *amoretti* ao gosto do Rococó, para guardar as aparências – e o fim é uma observação maliciosa, digna de Voltaire. Sterne é sentimental, mas é o oposto de um puritano. Com efeito, era vigário, sacerdote da Igreja anglicana, e essa sua condição é de importância literária. A Igreja oficial da Inglaterra estava quase secularizada, servindo de fonte de renda aos filhos mais jovens da aristocracia; os prelados não brilhavam pela ortodoxia nem pelos costumes, e as paróquias eram administradas por pobres vigários, a quem o cura – beneficiado nobre, vivendo na cidade ou no castelo – pagava como substituto. Esses vigários – o pai de Goldsmith foi um deles – eram, não raramente, homens dignos e cultos, amigos da população rural, estudiosos ou escritores diletantes como White of Selborne, criadores do gênero pré-romântico do "idílio sentimental"; não eram muito ortodoxos, mas antes contaminados pelo deísmo, e por isso menos amigos de Deus que dos homens. Sterne foi um vigário assim, pela filantropia algo chorosa, pelo sentimentalismo, pela curiosidade erudita, e, apesar de tudo, pela consciência moral do deísta, que o distinguiu e lhe salvou a dignidade. Sterne precisava disso para não se tornar um *clown*, quando lhe veio o êxito literário e ele mesmo começou a pagar a um vigário, a fim de viver em Londres, nos salões literários, brilhando como *causeur* espirituoso. Sterne talvez tenha sido o maior conversador literário de todos os tempos; os leitores modernos não gostam bastante desse gênero aristocrático; e a leitura de *Tristram Shandy*, romance fragmentário que em vários volumes chega só até ao nascimento do herói, é fatigante. Mas a leitura em pequenas doses ainda dá a impressão de cultura requintada, crepuscular; um dos últimos admi-

radores sinceros de Sterne foi Nietzsche. A profissão clerical de Sterne parece uma brincadeira, como a de Galiani e de tantos *abbés* do século, mas não é inteiramente assim. Os *Sermons of Mr. Yorick* foram uma das obras mais queridas desse século corrupto e moralizante, porque o estilo dos sermões é o mesmo estilo – humorístico, sentimental e espirituoso – dos romances, ao passo que a intenção é nitidamente moral. Sterne é moralista, se bem que não moralista cristão; antes se parece com os *moralistes* franceses do século precedente. Sem o pessimismo de La Rochefoucauld, professa a mesma desconfiança contra as chamadas virtudes, analisando com grande perspicácia os verdadeiros motivos dos atos humanos; e, sem os artifícios retóricos de La Bruyère, sabe no entanto integrar as suas análises, criando personagens, caracteres. *Tristram Shandy* não é, certamente, um romance; é antes uma conversa continuada, como a dos personagens do *Spectator*. Os caracteres, porém, são muito mais elaborados – o modelo Fielding é evidente – e o curioso Uncle Toby, o enamorado Corporal Trim, o pobre e alegre vigário Yorick, a viúva Wadman, o médico Dr. Slop são personagens dignos de um grande romancista. Apenas Sterne não conseguiu dominar a desordem moral e intelectual na sua própria alma ao ponto de construir um enredo, um romance de verdade. O plano estava traçado; mas a emoção desfigurou-lhe todos os projetos, e a ironia permanente do autor contra os seus personagens e contra si mesmo fez o resto para destruir a realidade novelística. O resultado foi uma obra de grande lucidez racional, contemporânea de Voltaire, mas perfeitamente irreal, fantástica – ou, para empregar enfim o termo, uma obra romântica. Os contemporâneos riam ou choravam por causa de Sterne; uma geração mais tarde, será o modelo de Jean Paul, Stendhal lhe apreciará a psicologia, e Nerval o estilo.

Sterne é bem o contemporâneo de Galiani e Diderot; como eles, é um moralista de conclusões e resultados amorais. Pelo estilo, que é o da sua companhia aristocrática, aproxima-se mais de Galiani; pelo sentimento, que é o da sua alma plebéia, algo rabelaisiana, está mais perto de Diderot. Para obter um Sterne francês, seria preciso juntar Diderot e Galiani; acrescentando forte dose de inteligência maquiavelística, sairia Laclos.

Choderlos de Laclos[168] continua e termina a evolução que começara em Crébillon fils: o sentimentalismo. Decompondo as bases morais da conduta, toma ao libertinismo o caráter antimoralista, transformando-o em imoralismo. Disso resultam certos resíduos de sentimentalismo nas *Liaisons dangereuses*, o tom às vezes choroso com que se lamenta o destino de madame de Tourvel, seduzida pelo lovelace Valmont com a ajuda da nefasta marquesa de Merteuil; também provém daí a técnica epistolográfica, influenciada não apenas por Richardson e Crébillon fils, mas já pelo *Werther*. Daí, enfim, provém a apreciação freqüente do romance como manual da corrupção moral, sob a aparência de quadro de costumes aristocráticos: "Les délicats se primitivisent, puis ils s'encanaillent." Mas seria confusão entre forma e estilo, entre amoralismo e imoralismo. Somente a forma das *Liaisons dangereuses* é a epistolográfica de Richardson; o estilo é rigorosamente realista; e o que parece hipocrisia é o esforço bem sucedido do aristocrata Laclos para não cair nas baixezas do naturalismo plebeu. O mesmo realismo informa o sentido moral do romance; não é antimoral, no sentido de simples negação das convenções morais em vigor, mas imoral, no sentido de negar o caráter moral a essas convenções. "L'amour que l'on nous vante comme la cause de nos plaisir, n'en est au plus que le pretexte." Essa frase, digna de La Rochefoucauld, podia bem chamar a atenção de Nietzsche. Mas as *Liaisons dangereuses* passaram durante cem anos por leitura pornográfica. Os historiadores da literatura teimaram em ignorar a obra. Quem a reabilitou, para a admiração geral, foi André Gide.

---

168 Pierre Ambroise François Choderlos de Laclos, 1741-1803.
*Les Liaisons dangereuses* (1782).
A. Augustin-Tierry: "*Les Liaisons dangereuses" de Laclos.* Paris, 1930.
E. Dard: *Le général Choderlos de Laclos, auteur des "Liaisons dangereuses".* Paris, 1936.
A. Malraux: "Laclos". (In: *Tableau de la Littérature Française, de Corneille à Chénier.* Paris, 1939.)
M. Turnell: *The Novel in France.* London, 1950.
L. Solaroli: *Laclos.* Roma, 1952.
R. Vailland: *Laclos par lui-même.* Paris, 1954.
L. Leylaz: "*Les Liaisons dangereuses" et la création romanesque chez Laclos.* Genève, 1962.
D. Thelander: *Laclos and the Epistolary Novel.* Genève, 1963.

Laclos, aristocrata, depois jacobino, depois general de Napoleão, não foi escritor profissional. Seu romance resume, como uma única manifestação literária, as experiências morais de sua vida e de sua época. Laclos é sincero. Não mente. São os seus personagens que mentem; e nem sequer deliberadamente. Têm, em vez da consciência moral, uma "falsa consciência" (no sentido marxista desse termo). Por isso, Malraux falou, a propósito das *Liaisons dangereuses*, em "romance ideológico" e manual do maquiavelismo particular da futura burguesia. Mas *Les Liaisons dangereuses* não são um romance histórico. São uma obra intemporal, porque propriamente diabólica. Talvez o maior romance psicológico da literatura francesa. Historicamente, representam, em forma de perfeição mozartiana, uma transição na história das opiniões morais da humanidade. Essa descoberta psicológica situa-se entre *Manon Lescaut* e a *Chartreuse de Parme*.

A frase "les délicats se primitivisent, puis ils s'encanaillent" não se aplica a Laclos, nem sequer ao ambiente que lhe tornou possível a franqueza; descreve apenas a mentalidade daquele libertinismo que pretendeu ir ao encontro do povo no qual só viu a *canaille* – atitude mais literária do que existencial, e que corresponde, no terreno moral, ao primitivismo pré-romântico. Fantasias nesse estilo são os romances do famoso ou notório marquês de Sade[169], que parecem menos documentos da mais baixa corrupção aristocrática do que produtos patológicos da mesma mentalidade que criou em outros contemporâneos a "religião do gênio". Não se ignora que a crítica moderna pretende descobrir no marquês de Sade inéditas profundezas de pensamento existencialista e angústias que aproximariam do altar ou, pelo menos, da teologia o padroeiro do sadismo. É possível encontrar algo daquilo, muito pouco, aliás, nas intenções do autor que foi ateu por desespero; mas nas suas obras, não. Os romances são menos terrí-

169 Donatien François, marquês de Sade, 1740-1814.
*Justine* (1791); *Aline et Valcourt* (1795); *Juliette* (1798); etc.
Edição dos textos escolhidos por M. Nadeau, Paris, 1947.
O. Flake: *Le marquis de Sade.* Paris, 1933.
M. Heine: *Le marquis de Sade.* Paris, 1950.
C. Gorer: *The Life and ideas of the Marquis de Sade.* 2.ª ed. London, 1953.
P. Klossowski: *Sade, mon prochain.* Paris, 1967.

veis do que terrivelmente insípidos e monótonos; o vício é mesmo monótono. Uma expressão muito mais autêntica do sadismo, no terreno político foi Saint-Just[170], o grande orador jacobino e amigo de Robespierre, em cuja companhia acabou na guilhotina, à qual tinha sacrificado milhares de vidas. Esse "belo anjo caído", antecipando o terrorismo totalitário, revela possibilidades desconhecidas da indignação, moral e moralista ao mesmo tempo, do pré-romantismo.

O ambiente do qual um Saint-Just surgiu, está descrito, como em documentos sociológicos, nos romances de Restif de la Bretonne[171]. Mas serão realmente documentos? A crítica literária criou certos clichês para definir o autor do *Paysan perverti*: "Rousseau de la crapule", "Pétrone du prolétariat", e essas definições fazem crer que os inúmeros romances de Restif apresentariam o panorama de perversão moral pré-revolucionária. Justamente o número das suas produções é um contra-argumento. Quem escreveu os 42 volumes dos *Contemporains*, os 23 volumes das *Françaises* e mais 147 volumes de *Parisiennes*, *Palais-Royal*, *Nuits de Paris*, etc., etc., não foi um realista; foi um grafomaníaco, um *paysan perverti* pela literatura, exteriorizando o pesadelo de uma imaginação *égarée*. Apesar de tudo isso foi Restif um escritor de grande talento; quando alcançou, como em *Monsieur Nicolas* ou em *La vie de mon père*, a realidade das suas próprias experiências, logo abandonou o pseudonaturalismo, revelando o sentimentalismo que constitui a base de toda a literatura pré-revolucionária. Restif de la Breton-

---

170 Louis-Antoine Léon de Saint-Just, 1767-1794.
A. Olliver: *Saint-Just et la force des choses.* Paris, 1955.

171 Nicolas-Edme Restif de la Bretonne, 1734-1806.
*Le paysan perverti* (1776); *La paysanne pervertie* (1776); *La vie de mon père* (1778); *Les nuits de Paris* (1783); *Monsieur Nicolas ou Le coeur humain devoilé* (1797); etc.
Edição por H. Bachelin, 9 vols., Paris, 1931/1938.
F. Funck-Bretano: *Restif de la Bretonne.* Paris, 1928.
A. Tabarant: *Le vrai visage de Restif de la Bretonne.* Paris, 1936.
F. Fleuret: "Restif de la Bretonne". (In: *Tableau the la Littérature Française, de Corneille à Chénier.* Paris, 1939.)
C. R. Dawes: *Restif de la Bretonne.* London, 1946.
A. Bégué: *État présent des études sur Restif de la Bretonne.* Paris, 1948.
M. Chadourne: *Restif de la Bretonne ou Le siécle prophétique.* Paris, 1959.

ne não é o gênio do proletariado urbano, então uma classe inteiramente nova; pertence ao proletarido rural jogado para as ruas da cidade; é um produto da revolução industrial, e nesse sentido ele é tão pré-romântico quanto o aristocrata Laclos. O que faltava ao jornalista autodidata do Palais Royal não era a cultura, mas a inteligência. Era um escritor instintivo, e por isso capaz de dizer coisas que os teóricos pré-românticos da "literatura instintiva" dissimularam. Mas por este caminho só era possível chegar até à decomposição da literatura, e não à revolução. Entre as condições da revolução estava a aliança entre o libertinismo pré-romântico dos sentimentos e o radicalismo consciente da inteligência.

Essa aliança anuncia-se – em parte realiza-se – em Diderot[172]. A sua obra é tão imensa como incoerente: tratados filosóficos, defendendo o sensualismo, depois o materialismo; tratados estéticos, defendendo as doutrinas do pré-romantismo; 8 volumes de crítica de pintura; romances e contos brilhantes, espirituosos e licenciosos; dois dramas burgueses, cheios de

---

172 Denis Diderot, 1713-1784. (Cf. nota 105.)

*Les pensées philosophiques* (1746); *Promenade du sceptique* (1747); *Les bijoux indiscrets* (1747); *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* (1749); *Lettre sur les sourds-muets a l'usage de ceux qui entendent et qui parlent* (1751); *Le fils naturel* (1757); *Le père de famille* (1758); *La religieuse* (1760; publ. 1796); *Le neveu de Rameau* (1762; publ. 1805); *Le rêve de D'Alembert* (1769; publ. 1830); *Oeuvres morales* (1770); *Jacques le fataliste* (1773; publ, 1796); *Paradoxe sur le comédien* (1773; publ. 1796); *Salon de 1763* (publ. 1867), *Salon de 1765* (publ. 1795); *Salon de 1767* (publ. 1798); *Salon de 1771* (publ. 1867); *Salon de 1775* (publ. 1857); *Salon de 1781* (publ. 1857).

Edição por J. Assézat e M. Tourneux, 20 vols., Paris, 1875/1879.

Edição das cartas a Sophie Volland por A. Babelon, 2.ª ed., 2 vols., Paris, 1938.

A. Collignon: *Diderot, sa vie, ses oeuvres, sa correspondence.* Paris, 1895.

J. K. Luppol: *Diderot.* (Trad. do russo.) Paris, 1936.

H. Gillot: *Denis Diderot, l'homme, ses idées philosophiques, esthétiques et littéraires.* Paris, 1937.

J. Thomas: *L'humanisme de Diderot.* 2.ª ed. Paris, 1938.

J. Luc: *Diderot, l'artiste et le philosophe.* Paris, 1938.

O. E. Fellows e N. L. Torrey edit.: *Diderot Studies.* Syracuse, 1949.

D. Mornet: *Diderot, l'homme et l'oeuvre.* Paris, 1950.

H. Lefebvre: *Diderot.* Paris, 1950.

G. May: *Quatre visages de Diderot.* Paris, 1951.

sentimentalismo choroso; e enfim – *last not least* – a direção da *Enciclopédie*, instrumento intelectual com o qual se prepara intelectualmente a Revolução. O panorama dá a impressão de um homem de ação, dirigindo pela atividade literária os destinos do século. Grande parte da sua obra foi, porém, publicada só depois da sua morte ou depois da Revolução ou mesmo na primeira metade do século XIX. Diderot, homem genial que se esgotou em fragmentos e sugestões, é menos uma força motriz da história intelectual do que um sintoma da situação à qual essa história chegara. A época conheceu-o mais como personalidade sugestiva, impressionante, assim como ele nos aparece hoje no documento mais precioso da sua vida, nas cartas a Sophie Volland; segundo este e outros documentos pessoais construiu Sainte-Beuve o retrato de Diderot, pequena mas perfeita obra de arte: Diderot, produto da *petite société* provinciana, tipo do pequeno-burguês francês com todas as suas qualidades e defeitos, trabalhador, generoso, sentimental, devasso, moralizante, plebeu, otimista, entusiasta, excelente *causeur* espirituoso. E assim teria sido a sua obra de improvisador genial, fragmentando-se em mil tentativas e projetos, espalhando por toda a parte idéias e germes, e nunca realizando uma obra coerente. O libertinismo de Diderot não deixa de ser significativo; é o complemento do seu sentimentalismo, às vezes tão choroso. A mesma mistura se encontra no pintor de que Diderot mais gostava, em Greuze, pintando uma jovem camponesa pobre, em lágrimas, mas não sem desnudar-lhe os seios. O sentimentalismo de Diderot, situando-se entre Richardson e Sterne, é um protesto contra as convenções morais em vigor, dirigindo-se sobretudo contra os resíduos do rigorismo jansenista. Diderot é o mais inglês entre os escritores franceses, quer dizer, o representante mais autêntico do pré-romantismo na França. Disso resulta também a sua nova sensibilidade artística, o senso das nuanças, das cores, luzes e sombras, tudo o que o predestinava a ser o primeiro grande crítico de arte francês; com Diderot começa a tradição francesa das relações íntimas entre a literatura e as artes plásticas, continuando-se nas relações entre Caylus e David, Baudelaire e Delacroix, Zola e Manet, Apollinaire e Picasso. Pré-romântico é o entusiasmo de Diderot, herança de Shaftesbury, do qual traduziu um *Essai sur le mérite et la vertu*. Mas isso foi em 1745, no começo da sua carreira literária, e Diderot evoluiu rapidamente: do deísmo de Shaftesbury chegou, através do sensualismo à maneira de Condillac, ao materialismo a Holbach. A seriedade do seu materialismo não pode ser posta em dúvida; deduzindo daquela

filosofia uma ética social e utilitarista, Diderot enquadra-se entre os precursores do socialismo; e assim o querem entender, hoje, os críticos marxistas: franceses e russos. Mas Diderot não foi realmente socialista, nem o seu materialismo é científico, nem o seu utilitarismo é técnico-econômico. A moral de Diderot é vagamente humanitária, o seu materialismo oferece aspectos de um vitalismo panteísta, e a sua política é a de um rebelde apaixonado, sem programa definido. É um pré-romântico; e é um individualista bem francês. Não pode dissimular a sua formação humanista, do colégio dos jesuítas de Langres. É, em suma, um intelectual pequeno-burguês.

A condição social de Diderot – pequeno-burguês que se torna intelectual – é decisiva. É o pequeno-burguês a serviço da grande burguesia – é a condição do "sobrinho de Rameau". A única obra completa e coerente de Diderot é o seu teatro, *Le fils naturel* e *Le père de famille* – o drama burguês; e justamente esta parte da sua obra foi de valor apenas efêmero, conseguiu o maior sucesso e está hoje irremediavelmente esquecida. Diderot pertence à classe que fará a Revolução e a perderá. Pequeno-burguês típico, embora genial, coube-lhe o destino de elaborar a teoria, sem continuá-la na ação. O instrumento intelectual da Revolução que Diderot criou, a *Enciclopédie,* tem hoje interesse histórico; mas representa o papel histórico de Diderot.

A *Encyclopédie*[173] não marcou época na evolução das ciências. Mas é característico o grande espaço concedido à descrição dos *métiers* – hoje diríamos, da indústria. O intuito da obra foi o fomento técnico-econômico, como contribuição para quebrar o poder do absolutismo político e eclesiásti-

---

173 *L'Enciclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (17 vols. de texto e 11 vols. de gravuras, 1750/1772; suplemento de 5 vols., 1777).
*Discours préliminaire* (1750) de D'Alembert.
Colaboradores principais: Diderot (filosofia, estética), D'Alembert (física, matemática), Rousseau (música), Condillac (filosofia); Helvétius (filosofia), Morellet (teologia), Yvon (teologia), Holbach (química), Daubenton (história natural), Marmontel (crítica literária), Dumarsais (gramática), Quesnay (economia política), Turgot (economia política), etc.
Edição crítica do *Discours préliminaire* por L. Ducros. Paris, 1895.
J. Morley: *Diderot and the Encyclopaedists.* London, 1878.
L. Ducros: *Les encyclopédistes.* Paris, 1900.
J. Le Gras: *Diderot et "l'Encyclopédie".* Paris, 1928.
D. H. Gordon e N. L. Torrey: *The Censoring of Diderot's Encyclopédie.* New York, 1947.

co. Mas os "encyclopédistes" eram literatos "pré-românticos", pré-burgueses. O próprio D'Alembert[174], autor do famoso *Discours préliminaire*, era mais estilista do que cientista. O elemento pré-romântico é representado, em fases diferentes, pelo sensualismo filosófico de Condillac[175], pela crítica literária de Marmontel[176] e pela economia fisiocrática de Quesnay[177], na qual se refletem as revoluções agrária e industrial. Até o materialismo de Holbach[178] é um sistema racionalisa, de origens no atomismo do século XVII e de relações apenas indiretas com os materialismos mecanicista e histórico do século XIX. Ao ambiente da *Encyclopédie* pertence a propaganda anticlerical do abbé Raynal[179], baseada na *leyenda negra* de Las Casas: uma grande "máquina" voltairiana, de erudição antiquada. E o célebre divulgador das discussões dos *philosophes* no estrangeiro, Grimm[180], é um escritor aristocrático, um *causeur* do Rococó; a sua correspondência, com a qual informou príncipes e outros

---

174 Jean Le Rond D'Alembert, 1717-1783.
*Traité de dynamique* (1743); *Discours préliminaire* (1750); *Sur la déstruction des Jésuites en France* (1765).
I. Bertrand: *D'Alembert.* Paris, 1889.

175 Etienne Bonnot de Condillac, 1715-1780.
*Traité des sensations* (1754).
R. Lenoir: *Condillac.* Paris, 1911.

176 Cf. nota 113.

177 François Quesnay, 1694-1774.
*Physiocratie ou Constitution naturelle du gouvernement le plus avantageux au genre humain* (1768).
H. Higgs: *The Physiocrates.* New York, 1952.

178 Paul-Henri Thiry, baron d'Holbach, 1732-1789.
*Le Christianisme dévoilé* (1756); *Système de la Nature* (1770); *La Morale Universelle* (1776).
M. P. Cushing: *The Baron d'Holbach.* New York, 1914.

179 Guillaume-Thomas-François abbé Raynal, 1713-1796.
*Histoire philosophique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes* (1770; edição definitiva, 1780).
A. Feugère: *Un précurseur: l'abbé Raynal.* Angoulême, 1922.

180 Frédéric Melchior Grimm, 1723-1807.
*Correspondence littéraire* (1754/1773; primeira publicação em 1812).
Edição por M. Tourneaux, 16 vols., Paris, 1877/1882.
A. Cazes: *Grimm et les encyclopédistes.* Paris, 1934.
J. R. Smiley: *Diderot's Relations with Grimm.* Urbana, Ill., 1950.

grandes senhores estrangeiros sobre os acontecimentos literários e "filosóficos" em Paris, constitui mais uma enciclopédia da época pré-revolucionária.

A conseqüência imediata da *Encyclopédie* já não era o anticlericalismo e sim a economia burguesa, nem o fortalecimento do anticlerismo, mas o apoio às idéias fundamentais da economia burguesa. Eis a conclusão que tirou Helvetius[181]. Raynal afirmara que a missão cristã, a propaganda da fé, não passava de um pretexto hipócrita para escravizar os índios e indianos, apoderar-se dos seus bens e explorar comercialmente as colônias conquistadas; tirando-se as conclusões usuais contra a religião e o clero. Daí para o materialismo histórico era apenas um passo, que, no entanto, não foi dado. Helvetius tirou a conclusão contrária: os egoísmos e até os vícios são capazes de contribuir para o progresso técnico e econômico da humanidade. Nesse "imoralismo" – utilitário demais para se encontrar com o imoralismo aristocrático de Laclos – reconhece-se logo a doutrina de Mandeville, e algo das teorias de Adam Smith; com efeito, Helvetius, autenticado na sua qualidade de "classicista da Ilustração" como autor de um poema didático, *Le Bonheur*, é um burguês. Diderot, o intelectual profissional, indignou-se contra a obra póstuma dele, *De l'homme*, na qual Helvetius afirmara a igualdade intelectual de todos os homens; mas o defensor do egoísmo pretendera apenas reivindicar a igualdade das oportunidades, condição da concorrência pessoal dentro da economia liberal. Franklin tê-lo-ia compreendido melhor.

Helvetius será seguido, embora não citado, onde a burguesia vencer. Só em países que ainda se encontravam em fase pré-burguesa, as idéias econômico-psicológicas da *Encyclopédie* eram inadmissíveis. A imperatriz Catarina, da Rússia, de formação intelectual francesa, simpatizava com Voltaire e Diderot; correspondia-se com Grimm. Mas condenou à morte seu súdito Radichtchev[182]. Influenciado pelas idéias de Raynal, o

---

181 Claude-Adrien Helvetius, 1715-1771.
*De l'esprit* (1753); *De l'homme, de ses facultés intellectuelles et de son éducation* (1772); *Le Bonheur* (1772).
A. Keim: *Helvétius, sa vie et son oeuvre.* Paris, 1907.

182 Aleksandr Nikolaievitch Radichtchev, 1749-1802.
*Viagem de Petersburgo a Moscou* (1790); Edição por V. V. Kallas, 2 vols., Moscou, 1907.
J. Lapchin: *As Idéias Filosóficas de Radichtchev.* Leningrad, 1922.
V. P. Semennikov: *Os Estudos de Radichtchev.* Moscou, 1923.

escritor russo escolheu a forma da *Sentimental Journey*, de Sterne, para descrever com naturalismo inédito e indignação contagiosa, na *Viagem de Petersburgo a Moscou*, os sofrimentos dos servos, maltratados pelos latifundiários. Mal escapou à morte. Seu livro só pôde ser publicado na Rússia, depois da revolução de 1905. Em 1790 ainda era inadmissível denunciar na Rússia o que já se podia dizer francamente na Europa Ocidental.

Nas obras de Helvetius, assim como nos outros materialistas e semimaterialistas da *Encyclopédie*, a vontade de denunciar é mais forte do que a vontade de agir; certa frouxidão do pensamento e o estilo aristocrático de viver são sintomas da incapacidade do intelectualismo para quebrar os obstáculos do tradicionalismo feudal e eclesiástico. Para este fim precisava-se de um *élan* místico, de um primitivismo ingênuo, fornecido pelo pré-romantismo, armando as massas populares que deviam lutar pela vitória da burguesia. Essas circunstâncias e condições esclarecem-se melhor, acompanhando-se a evolução do pensamento revolucionário no mundo anglo-saxônico. Os escritores ingleses e americanos de que se trata já estão sob a influência de Rousseau; mas a cronologia não importa, porque a revolução americana é fenômeno paralelo ao rousseauianismo, enquanto que o jacobinismo inglês não teve conseqüências.

Os germes da democracia igualitária, existentes na constituição das comunidades calvinistas da Nova Inglaterra, só começaram a desenvolver-se no século XVIII, quando chegavam as idéias de Locke, Shaftesbury e dos deístas; Ethan Allen e Samuel Johnson, este, presidente do King's College, em New York, são pensadores cujo mérito pela preparação espiritual da revolução ainda não foi devidamente apreciado. Talvez com certa razão: sem mais outras influências, o seu pensamento só teria produzido, assim como na Inglaterra, um intelectualismo aristocrático, do qual Jefferson virá a ser o representante americano. Aquelas outras influências vieram da França[183], e a sua contribuição é menos de ordem filosófica que de ordem moral. Tratava-se de derrubar o puritanismo; e influências francesas não

183 B. Fay: *The revolutionary Spirit in France and America. A Study of Moral and Intellectual Relations between France and the United States at the End of the Eighteenth Century.* New York, 1929.

se podem negar no primeiro grande antipuritano: Franklin[184]. Como escritor, é inglês: o seu humorismo é uma edição simplificada, popular, do humorismo de Addison e Steele, e essa urbanidade, inédita entre os puritanos rudes, sugeriu a um crítico a definição de Franklin como "o primeiro americano civilizado". Está certo, se o conceito "civilização" inclui o utilitarismo, que é o traço característico do industrial e comerciante Benjamin Franklin, escritor pedagógico, rebelde contra o tirânico rei da Inglaterra e inventor do fogão econômico e do pára-raios –

"Eripuit coelo fulmen sceptrumque tyrannis."

A coragem revolucionária de Franklin, empregada aliás em negociações parlamentares e diplomáticas, tem a mesma origem que os seus sucessos técnicos e comerciais: trata-se de puritanismo secularizado. Mas este modelo do burguês econômico e empreendedor era um deísta de pouca fé, e a pesquisa da sua vida particular revelou surpreendentes vestígios de libertinismo. O grande plebeu gostava da vida de Paris, embora afetasse simplicidade rousseauiana.

A influência francesa torna-se preponderante em Thomas Paine[185], o inglês agitado, rousseauiano revolucionário; o mais poderoso jornalista da revolução americana criando a frase inesquecível que inicia *The american Crisis*:

---

184 Benjamin Franklin, 1706-1790.
*Poor Richard's Almanack* (1732/1757); *Autobiography* (começada 1771, publicada 1791); etc.
J. B. Mac Master: *Benjamin Franklin as a Man of Letters.* Boston, 1887.
Ph. Russel: *Benjamin Franklin, the First Civilized American.* New York, 1926.
C. Van Doren: *Benjamin Franklin.* New York, 1938.

185 Thomas Paine, 1737-1809.
*The American Crisis* (19 de dezembro de 1776 até 9 de dezembro de 1783); *The Rights of Man* (1791/1792); *The Age of Reason, being an Investigation of True and Fabulous Theology* (1794/1795).
Edição por M. D. Conway, 4 vols., New York, 1894/1896.
M. D. Conway: *The Life of Thomas Paine.* 2 vols. New York, 1892.
H. Pearson: *Tom Paine.* New York, 1936.
M. A. Pardee: *Thomas Paine, 1737-1809.* Paris, 1938.
A. O. Aldridge: *Man of Reason.* New York, 1959.

"These are the times that try men's souls." A alma do revolucionário Paine era a de um fundador de seita. Veio do quakerismo, e o título *The Age of Reason* encobre uma *true theology*, uma nova religião da humanidade. Nada de utilitarismo; e daí o triste fim de Paine na América libertada. Na sua terra natal inglesa realizou-se a mesma transição, do *élan* místico ao utilitarismo, à maneira inglesa, sem se precisar de revoluções. William Godwin[186] é como um denominador comum das tendências do fim do século. Veio do calvinismo mais estreito, libertou-se pela leitura de Holbach e Helvetius, imbuiu-se de "imoralismo", que ressurgirá em suas filhas Mary, segunda esposa de Shelley, e Clara, amante de Byron; para a propaganda das suas idéias de anarquismo comunista escolheu, em *Caleb Williams*, a forma do romance, mas não do romance revolucionário-pornográfico de Restif de la Bretonne, e sim a forma realmente popular do romance "gótico". *Caleb Williams* é o primeiro romance policial. Depois de tudo isso, já não causa estranheza a forte veia de sentimentalismo nesse revolucionário rubro; e a "General Virtue and Happiness", no título dos seus *Principles of Political Justice*, pressagiam imediatamente a "felicidade do maior número possível" do utilitarista Bentham. Anarquismo e liberalismo são expressões da mesma mentalidade nos pequenos e grandes burgueses; e estes serviram-se do anarquismo daqueles para fazer a Revolução.

Jean-Jacques Rousseau[187] é um dos raros homens que conseguiram modificar a face deste mundo. Os seus escritos, outrora famosíssimos e divulgadíssimos, são hoje pouco lidos, porque já não é preciso lê-los; a

---

186 William Godwin, 1756-1836.
*An Enquiry concerning the Principles of Polítical Justice and its Influence on General Virtue and Happiness* (1793); *Things as they Are, or The Adventures of Caleb Williams* (1794).
H. Simon: *William Godwin und Mary Wollstonecraft.* Muenchen, 1909.
H. Roussin: *William Godwin.* Paris, 1913.
G. Woodcock: *Godwin.* London, 1946.
R. Glynn Grylls: *William Godwin and his Circle.* London, 1953.

187 Jean-Jacques Rousseau, 1712-1778. (Cf. notas 21 e 70.)
*Si le rétablissement des sciences et des arts a contribué à épurer les moeurs* (1750); *Discours sur l'origine et les fondements de l'énégalité parmi les hommes* (1754); *Lettre à d'Alembert* (1758); *Julie ou La Nouvelle Héloïse* (1761); *Du Contrat Social* (1762); *Émile ou De l'éducation* (1762); *Lettres écrites de la montagne* (1765); *Rêveries d'un Promeneur solitaire* (1782); *Les Confessions* (escr. 1765/1770, publ. 1781/1788).

forma envelheceu e o conteúdo pertence ao pensamento comum da humanidade. Rousseau tornou-se um símbolo, como um hino ou uma bandeira. O escritor mais emocional de todos os tempos virou objeto de entusiasmos e ódios, ambos emocionais. Nunca o vencerão nem possuirão, se não for possível "racionalizá-lo", analisar o "símbolo".

Rousseau atacou o progressismo, o materialismo e o racionalismo de uma civilização inteira. Na tese proposta à Academia de Dijon, sobre o valor civilizador das ciências e artes, Rousseau levantou-se contra todas as convenções sociais, morais e políticas – contra as convenções impostas pelos poderes estabelecidos, e igualmente contra as novas, nas quais a *Intelligentzia* revolucionária de então pretendeu basear o progresso da humanidade. As reivindicações revolucionárias do resto da sua obra constituem apenas as conclusões desse seu primeiro desafio: no *Discours sur l'inégalité*, contra a ordem social; na *Nouvelle Héloïse*, contra a ordem moral; no *Contrat social*, contra a ordem política. E tão sistemática era essa revolta que não deixava de pensar no futuro e no instrumento mais poderoso da formação do futuro, na pedagogia sistemática: no *Émile*, bíblia da educação segundo a natureza, a própria Natureza é chamada como aliada para inverter os valores da civilização artificial, estabelecendo-se nova ordem da liberdade e felicidade geral. A base dessa visão radiante do futuro

---

Edição da *Nouvelle Héloïse* por D. Mornet, 4 vols. Paris, 1925/1926.
Edição dos escritos políticos por C. E. Vaughan, 2 vols., Cambridge, 1915.
Edição das *Confessions* (com as *Rêveries*) por A. Van Bever. Paris, 1927.
J. Morley: *Rousseau.* London, 1873.
A. Chuquet: *Jean-Jacques Rousseau.* Paris, 1893.
B. Bouvier: *Jean-Jacques Rousseau.* Genève, 1912.
P.-M. Masson: *La religion de Jean-Jacques Rousseau.* 3 vols. Paris, 1916.
E. Seillière: *Jean-Jacques Rousseau.* Paris, 1921.
E. H. Wright: *The Meaning of Rousseau.* Oxford, 1929.
A. Schinz: *La pensée de Jean-Jacques Rousseau.* 2 vols. Northampton, Mass., 1929.
B. Grothuysen: *Rousseau.* Paris, 1949.
D. Mornet: *Rousseau.* Paris, 1950.
J. Guehenno: *Jean-Jacques.* Paris, 1950.
F. C. Green: *Jean-Jacques Rousseau. A Critical Study of his Life and Writings.* Cambridge, 1955.
R. D. Masters: *The Political Phylosophy of Rousseau.* Princeton, 1970.

é um pessimismo negro: Rousseau julgava a humanidade ameaçada pela decadência. Filho do século da *philosophie*, explicou a decadência pela corrupção moral. O calvinista de Genebra, convertido ao deísmo sentimental, nunca deixou de ser perseguido pela reminiscência do dogma do pecado original; resolveu o problema da decadência pelo mesmo dogma às avessas, afirmando a bondade original do homem: o dogma em que se baseia a doutrina da soberania do povo e da democracia.

A democracia é hoje um "lugar-comum", mas a qualidade de lugar-comum ainda não é garantia da verdade. O resultado da vitória incontestável de Rousseau – vivemos num mundo democrático – não teria sido uma nova ordem, mas uma nova anarquia. Rousseau teria legado ao mundo a mesma anarquia moral e sentimental que perturbou sua própria vida: plebeu, aprendiz de relojoeiro, revoltado e fugitivo, convertido ao catolicismo e amante de madame de Warens e depois de outras grandes damas, doméstico maltratado, músico sentimental na solidão das Charmettes, reconvertido ao deísmo, marido da criada analfabeta Thérèse Levasseur, padrasto cruel dos próprios filhos, literato profissional, experimentando toda a sorte de glórias, desilusões e humilhações, fugitivo do país, expulso da Suíça e da Inglaterra, enfim vítima da mania de perseguição – o retrato do plebeu psicopatológico é tanto mais impressionante porque a testemunha principal é o próprio Jean-Jacques Rousseau, o autor das *Confissões*. Essa autobiografia espantosa, ou melhor, esse grande *plaidoyer* perante a posteridade, é o livro mais sincero e mais hipócrita, mais humilde e mais orgulhoso, mais franco e mais confuso do mundo. Através das frases retumbantes em favor da simplicidade natural e da inocência da vida campestre revelam-se as perversões de um libertino vulgar, que se impõe, no entanto, pela eloqüência torrencial. "Impõe" no sentido mais exato da palavra; porque esse grande democrata, o teórico da *volonté générale*, a identifica calmamente com as suas próprias doutrinas. As *Confissões* são um livro de importância histórica tão grande como as *Confissões* de Santo Agostinho: duas autobiografias que anunciam e terminam a agonia de duas civilizações, pelo desmoronamento total de todos os valores. Somente que Rousseau não foi um santo.

Seria este o libelo da acusação no processo histórico, no qual Rousseau foi promotor público e é réu. Mas a acusação dos anti-rousseauianos não é menos apaixonada do que foi o libelo do próprio Rousseau

contra a civilização aristocrática. A democracia rousseauiana é um fato do mundo moderno; e fatos são obstinados. Não vivemos no paraíso, isto é certo; mas nem sequer os próprios anti-rousseauianos poderiam viver e respirar livremente num mundo anti-rousseauiano. A árvore genealógica da democracia é muito mais antiga do que a do plebeu Rousseau, e a vitória das suas idéias baseia-se em fatos da evolução social e econômica que ele em parte ignorava e em parte não foi capaz de prever. Não foi a ideologia de Rousseau que modificou a face deste mundo; foi o seu verbo que exprimiu literariamente a modificação. Ele mesmo foi um inibido – eis a fonte da anarquia na sua alma – e o ressentimento foi a fonte da atividade literária que constitui o próprio conteúdo da sua vida.

Rousseau não agiu; escreveu. É preciso interpretá-lo e julgá-lo como escritor que era. Na literatura também Rousseau é o grande revolucionário. Renovou os gêneros e formas que encontrou, e a originalidade do seu vocabulário, da sua frase, da sua composição, é o critério mais seguro da grande revolução que ele operou no meio das ideologias, com todas as conseqüências no terreno da ação. A análise literária não precisa considerar a ambigüidade confusa do Rousseau entre o entusiasmo exaltado de profeta da democracia e o pessimismo desesperado do paranóico; resolver essa contradição é da competência da psicologia e da psicopatologia. É verdade que a mesma ambigüidade se apresenta, em Rousseau, no terreno ideológico, entre o pessimismo da diagnose da decadência e o otimismo da fé na bondade humana; por isso se podem referir a Rousseau os democratas liberais e, igualmente, os democratas totalitários[188]. Nesta reunião de elementos racionalmente incompatíveis, reside o caráter irracional, emocional, romântico, da literatura de Rousseau. "Romântico" é ele até no sentido do romanesco, ao ponto de confessar: "Le pays des chimères est le seul digne d'être habité." Rousseau não tomara conhecimento de Cervantes. Os seus livros são romances de cavalaria, as suas soluções de problemas são desfechos de ficcionista – Faguet teve razão ao dizer: "Jean-Jacques Rousseau, romancier français..." Mas o defeito enorme dessa definição é o desprezo manifesto pelo gênero. O romance

188 J. L. Talmon: *The Origins of Totalitarian Democracy.* London, 1952.

do século XVIII é o veículo mais poderoso da secularização das idéias religiosas das épocas precedentes – Richardson secularizou o puritanismo. O motivo do caráter romanesco – e portanto emocional – da literatura de Rousseau é a dificuldade que já se encontrara no dogma dos seus antepassados calvinistas: entre o terror da reprovação do homem corrupto e o orgulho da predestinação do homem eleito produziu-se um *état d'âme* ambíguo, insuportável. Os calvinistas resolveram o problema confiando na decisão arbitrária do tirânico "Deus absconditus", decisão que se manifesta no sucesso social e econômico. O plebeu Rousseau devia confiar-se a uma divindade menos dura, à força misteriosa da Natureza que sabe encontrar o caminho certo para todos. Só é preciso confiar-se realmente a ela, deixar crescer os germes da bondade original na alma, desde a infância. E esta é a fé que Rousseau tem em comum com os calvinistas anglo-saxônicos, a fé na onipotência da educação. Neste sentido renovou um gênero literário do Barroco, o "espelho dos príncipes"; o *Émile* é o "espelho do homem comum", o livro da educação do povo soberano. Na idéia de uma educação segundo a natureza influiu, diretamente ou indiretamente, a pedagogia de Comenius; e esta baseia-se naquela mesma idéia de autodeterminação que a doutrina protestante do "contrato social', a qual encontrou a expressão definitiva no *Contrato Social*: o último dos vários grandes tratados políticos escritos entre a revolução inglesa e a revolução francesa. Com a diferença de que a base teológica do antigo Direito natural já não existe em Rousseau; é substituída pela *volonté générale* do povo, que não precisa de argumentos razoáveis, porque sempre acerta instintivamente. Os traços do tirânico "Deus absconditus" do dogma calvinista não desapareceram de todo nessa *volonté générale*, que é capaz de esmagar as minorias recalcitrantes. Por outro lado, a segurança dos instintos irracionais liga-se ao sentimentalismo da época, revelando-se agora como germe de decomposição de todos os cânones razoáveis, inclusive os da moral. *La Nouvelle Héloïse* é a conseqüência revolucionária do romance richardsoniano; tem mesmo a forma epistolar desse gênero. O sentimento subjetivo deixa subsistir apenas os instintos da *volonté générale*, da harmonia despótica de inúmeros indivíduos emocionalmente agitados. É a única forma da sociedade na qual – a natureza deu a todos os mesmos instintos – a desigualdade desaparece; todos são iguais, e o

plebeu enjeitado Rousseau também terá o seu lugar nesta sociedade. Eis o motivo do maior dos seus romances sentimentais, as *Confissões*.

Para a exposição literária desses complexos achou Rousseau o único método adequado: não a argumentação lógica, mas a persuasão retórica, aplicada já na tese endereçada à Academia de Dijon, cuja leitura ainda hoje é capaz de empolgar o leitor. A literatura de Rousseau satisfaz a todas as definições da retórica: nas *Confissões*, a *mise-en-scène* dramática da própria personalidade; na *Nouvelle Héloïse*, a "lógica do coração"; nos tratados, a eloqüência do tribuno; e até nos trechos de descrição da natureza a eloqüência do solitário, recitando monólogos às montanhas, aos lagos e à lua. A eloqüência, no sentido tão amplo, é o meio soberano de expressão do pré-romantismo. Foi isso que os franceses sentiram em Rousseau como renovação da eloqüência de Bossuet – Rousseau, o "Bossuet da Igreja da Democracia" – e o que Brunetière definiu como a primeira fase da transformação da eloqüência francesa em poesia lírica; a segunda fase será representada por Chateaubriand, o Rousseau aristocrático; a terceira por Hugo, o Rousseau da poesia. Sainte-Beuve, o crítico do romantismo, definiu o serviço prestado por Rousseau à língua francesa: "Il y a mis du vert."

Esse *vert* não é inteiramente francês, e eis o outro defeito daquela definição de Rousseau como *romancier français*. O subjetivismo revolucionário de Rousseau explica-se pela sua condição de estrangeiro – em todos os sentidos – na França aristocrática e católica: Rousseau é plebeu, protestante e suíço. Como suíço, descobriu a natureza selvagem, melancólica e terrível dos lagos e montanhas. A natureza suíça inspirou-lhe a maneira de encarar com melancolia pré-romântica a sociedade e o Universo, assim como o pré-romantismo inglês teve a sua fonte de inspiração nas montanhas e lagos da Escócia. A sua condição de plebeu, filho da cidade de Genebra, meio industrializada, humilhado na França agrária, despertou em Rousseau algo como uma consciência de classe proletária; e isso deu, afinal, sentido social ao populismo da literatura pré-romântica. Enfim, o seu protestantismo criou a imagem do homem predestinado para grandes coisas naquela paisagem da revolução industrial. Mas não era o calvinismo dos patrícios grandes-burgueses das cidades, e sim uma vaga religiosidade mística, sentimental. É verdade que o protesto rousseauiano contra o racionalismo corresponde ao protesto do protestantismo fideísta contra o

intelectualismo da escolástica católica. Mas a religião de Rousseau também é, como religião de plebeu, primitiva; corresponde antes ao cristianismo "puro", simplificado – "como o dos primeiros cristãos" – dos místicos revolucionários da época da Reforma. Devia ser assim, porque a situação do povo, em meio da crise agrária do século XVI, se parecia bastante com a situação do povo em meio da crise agroindustrial do século XVIII. De tudo isso resulta ser o idílio de Rousseau revolucionário – os germes estavam, talvez, em Gray e vários outros. Revolucionário é o entusiasmo de Rousseau, shaftesburyano de origem e jacobino nas conclusões; mais do que com o filósofo inglês parece-se Rousseau com os entusiastas do exército de Cromwell; é um sectário. A sua fé é tão grande que vence ao desespero inato. Pretende e consegue renovar tudo: a sociedade, pela revolução, o amor, pelo sentimento, o próprio homem, pela educação. E não falta a mistura – tão freqüente nos movimentos místicos – entre sentimentalismos das expressões e libertinismo dos atos. Sem esse libertinismo inegável, Rousseau não teria sido o que foi, o homem entre Franklin e Restif de la Bretonne. O "libertinismo", no sentido pré-romântico, confere ao radicalismo ideológico da *Encyclopédie* o "*élan* vital" que leva à Revolução.

Rousseau é o tipo do "estrangeiro subversivo" que imigra clandestinamente para conspirar contra a ordem estabelecida – o espantalho dos policiais de todos os tempos. Mas este estrangeiro subversivo, profeta da utopia proletária, iniciou, pelo poder da sua eloqüência ideológica, o século da burguesia – destino já preestabelecido da França de *ce grand roi bourgeois*. Rousseau não foi o Messias ou o Lúcifer de um estado definitivo da sociedade, mas o ideólogo de uma fase transitória. Rousseau é o plebeu a serviço da revolução burguesa. É o representante do povo que fez, fisicamente, a revolução da qual só a burguesia se aproveitará. A essa ambigüidade da sua situação histórica corresponde o caráter vago, emocional, da sua ideologia, que já não é pré-romântica, e sim romântica. A história do romantismo é a história das fases da dissolução da aliança entre o liberalismo burguês e a democracia popular. Por isso, Rousseau sobrevive, literariamente, como criador dos *slogans* do chamado "liberalismo democrático" – liberalismo da pequena burguesia – e aparece, ao mesmo tempo, entre os precursores – dos mais vagos – do socialismo. Nessa situação histórica de Rousseau reside o mistério da repercussão enorme da sua ideologia e do

esquecimento relativo da sua obra literária. O destino do orador, como o do ator, é assim: exercer a influência mais intensa, desaparecendo, depois, para sempre.

Rousseau é orador. Mas a eloqüência de Rousseau não é só e nem sempre é romântica e revolucionária, "Marseillaise" em prosa. Na sua eloqüência existe também uma massa de herança classicista, que o autodidata adquirira, as alusões mitológicas e históricas, o período bem construído – o barrete frígio do jacobino é uma reminiscência grega. Em Rousseau já existem e coexistem os elementos do heroísmo plutárquico da Gironde, do terrorismo espartano de Robespierre e Saint-Just, da monarquia neo-romana de Napoleão; as pregas da capa de jacobino e as dobras da capa do imperador da burguesia. No pseudoclassicismo retórico de Rousseau já se adivinha o novo, o último classicismo, o do *Empire* de Napoleão e da burguesia vitoriosa.

## *Capítulo IV*

### O ÚLTIMO CLASSICISMO

O PRÉ-ROMANTISMO acabou transformando-se, contra todas as expectativas, em um novo classicismo. Os girondinos e jacobinos gostavam de referir-se a Plutarco e a Tácito e ornar os seus discursos com alusões mitológicas, e o império de Napoleão I produziu um estilo de arquitetura, pintura e artes decorativas, conhecido como "Style Empire", classicismo dos mais rigorosos. Basta citar o nome de Jacques-Louis David. A literatura do "Style Empire", na França e em outras partes, é bastante fraca; só na Alemanha se produziu o fenômeno poderoso do classicismo de Weimar, com Goethe no centro. Se o classicismo alemão estivesse isolado no meio de uma Europa pré-romântica, seria perfeitamente incompreensível; os nomes de Alfieri, André Chénier, Monti e Quintana completam, porém, o panorama de um classicismo internacional; são nomes de valor muito diferente, decerto; mas a questão não é de valores, e sim de situação histórica. Nesse sentido pode-se acrescentar que a Inglaterra está representada por Samuel Rogers e Thomas Campbell, não faltando sequer a América espanhola, com Olmedo e Andrés Bello.

Apesar disso, continua de pé a dificuldade de interpretar Weimar como acontecimento europeu. Pois Goethe, que parece aos alemães o maior clássico ou classicista da literatura européia é considerado pelos es-

trangeiros como um dos maiores românticos. Em comparação com os classicistas de outras nações, Goethe é diferente. A sua *Iphigenie auf Tauris*, tão grega aos olhos dos alemães, é menos grega e mais cristã do que a *Iphigénie en Aulide*, de Racine; e o terceiro ato da Segunda Parte de *Faust*, a "tragédia de Helena", o mais grego de tudo o que existe em literatura alemã, está enquadrado entre atos e cenas de ambiente medieval e pensamento moderno. Compreende-se que os primeiros românticos considerassem Goethe como chefe do seu movimento, embora ele se recusasse a tal, renegando o seu próprio passado pré-romântico. Com efeito, Goethe, o autor de *Werther* e da Primeira Parte de *Faust*, é o maior poeta do pré-romantismo, ao qual também pertence a parte mais importante da sua poesia lírica; a diferença tão fundamental entre pré-romantismo e classicismo só parece existir como diferença entre as fases da sua evolução pessoal. Mas isso não acontece apenas com Goethe. A evolução de Schiller é exatamente a mesma, no mesmo prazo de poucos anos. E Friedrich Schlegel, o maior teórico do romantismo, começou a carreira com estudos profundos sobre a literatura grega. Na verdade, a cronologia está confusa. Os manuais costumam separar nitidamente três fases: o *Sturm und Drang*, isto é, o pré-romantismo alemão, mais ou menos entre 1760 e 1780; o classicismo de Weimar, entre 1780 e 1800; e o romantismo entre 1800 e 1830; a vida de Goethe (1749 a 1832) compreende toda a época das três fases, das quais cada uma é estranhamente curta; parecem, antes, efêmeras, mais três modas literárias do que três estilos. Os pré-românticos, classicistas e românticos alemães, são, todos eles, contemporâneos. A rapidez da evolução explica-se pelo fato de que a literatura alemã, inteiramente separada das outras no começo do século XVIII, recuperou, em duas gerações, um atraso de dois séculos. As mesmas condições especiais da civilização alemã, que causaram o atraso da sua literatura, também deram origem, depois, às características do pré-romantismo, do classicismo e do romantismo na Alemanha.

Disse-se sempre, e Nietzsche o repetiu com energia, que a Reforma luterana matou a Renascença alemã ou, antes, a possibilidade nascente de uma Renascença alemã. A conseqüência teria sido o rompimento da Alemanha com o resto da Europa. As devastações da Guerra de Trinta Anos, à qual os historiadores alemães atribuem o seu atraso cultural de então, teriam sido apenas a consumação material de um "fait accompli" no

reino das idéias. A Reforma tonificou o feudalismo alemão, transformando os senhores feudais em príncipes soberanos de pequenos Estados; daí a impossibilidade da unificação política e econômica, do nascimento de uma burguesia independente. É possível estudar mais de perto as origens ideológicas da civilização alemã, quando se aplicam critérios e métodos da "sociologia do saber"[1].

A Reforma luterana substituiu a autoridade central da Igreja, em Roma, por duas outras autoridades nacionais que já estavam preestabelecidas na representação da *Natio Germanica* pelos príncipes e doutores, nos concílios medievais: a administração da Igreja ficou com os príncipes, a autoridade do magistério eclesiástico com os professores das Universidades. Iniciou-se assim a separação tipicamente alemã entre o poder material e o poder espiritual, a coexistência de uma organização política, na base da obediência passiva dos súditos, e de uma organização universitária, de liberdade ilimitada. O resultado foi um tipo nacional: o mesmo alemão, submisso como um servo na repartição pública e rebelde como um titão no auditório universitário. Uma nação de burocratas e sargentos e de professores e doutores. A autoridade política desistiu da invenção no terreno espiritual; em compensação, a pesquisa científica e atividade literária e artística ficavam excluídas da vida pública. Primeira conseqüência: o catolicismo, que não se podia conformar com aquela separação, ficou incompatível com a civilização alemã; e as regiões recatolicizadas pela Contra-Reforma – o Sul da Alemanha e a Áustria – retiraram a sua colaboração. Entre 1600 e 1800, a literatura alemã é quase exclusivamente protestante e principalmente luterana. As tradições clássicas, sobretudo latinas, que o catolicismo sempre cultivou – que sobreviveram por isso à Contra-Reforma na Itália e Espanha; que o catolicismo francês tinha em comum com os livres-pensadores; que o "catolicismo nacional" da Igreja anglicana defendeu contra os sectários – essas tradições clássicas perderam a força atuante na Alemanha, sendo a Antiguidade reduzida a mero objeto de estudos filológicos por parte

1 H. Plessner: *Das Schicksal deutschen Geistes im Ausgang seiner bürgerlichen Epoche.* Zuerich, 1935.

de especialistas. Nas seitas calvinistas, o humanismo foi transferido para o terreno político; serviram-se dos conceitos humanistas para defender a sua situação de minoria. Na Alemanha luterana, porém – e esta é a segunda conseqüência da Reforma alemã – a ilimitada liberdade espiritual do alemão tornou-lhe possível, sem se tornar herético ou indiferente, continuar nas igrejas estatais, que eram simples administrações públicas; não precisava formar seitas, e com a inexistência das seitas não surgiram jamais as reivindicações do *jus resistendi* nem, mais tarde, da tolerância religiosa e da democracia. Com o humanismo literário desapareceu também o humanismo político. No terreno comum de uma ou outra forma do humanismo podiam entender-se, em outros países, os católicos, os calvinistas e os livres-pensadores; reside nisso a comunidade espiritual da Europa. Os alemães ficaram excluídos, como se falassem uma língua não-européia. A particularidade religiosa e política da Alemanha e a ausência do humanismo são dois aspectos do mesmo fenômeno. Desempenhando o luteranismo a função de uma barreira, a Alemanha separou-se da Europa. O humanismo degenerou em mera erudição sem conseqüências, ficando a transmissão dos conhecimentos greco-latinos confiada a mestres-escolas de condição ínfima. Não houve Renascença alemã.

O chamado Barroco alemão do século XVII é uma tentativa para recuperar a Renascença malograda[2]: funcionários públicos altamente cultos da Silésia, sentindo dolorosamente o atraso cultural da Alemanha, criaram uma literatura que se distingue pelas formas latinas de expressão, pela linguagem intencionalmente culta, pelo zelo em traduzir obras estrangeiras – qualidades típicas das literaturas renascentistas. A tentativa fracassou, não por falta de base popular – pois desta carecem todas as Renascenças – nem pela incompatibilidade do espírito alemão com os modelos romanos. Tal explicação adota, anacronicamente, o ponto de vista do grecismo de Winckelmann e de Weimar. A experiência silesiana malogrou, porém, devido à intervenção do luteranismo, que é uma forma essencialmente gótica do cristianismo. Essa combinação do humanismo com elementos cristãos-góticos deu, em vez da Renascença malograda, um resultado diferente: o barroco alemão.

2 H. Cysarz: *Baroke Lyrik.* 3 vols. Leipzig, 1937. (Vol. I, "Introd.")

Mas por volta de 1700, esse Barroco já estava esgotado; pelo menos literariamente. Observou-se um fenômeno quase inexplicável: no tempo em que Bach e Handel elevaram a música alemã às maiores alturas, a Alemanha não possui, praticamente, literatura alguma. Bach teve de contentar-se, para as suas Paixões e cantatas, com textos de poetastros lamentáveis. É uma fase de silêncio misterioso da poesia, em torno de criações colossais e admiráveis da música e da arquitetura[3].

A Renascença da literatura emudecida só se tornou possível por meio de sucessivos enfraquecimentos da ortodoxia luterana. A primeira brecha foi aberta pelo pietismo. Não é o pietismo uma seita. Os seus adeptos continuam no seio das igrejas estatais. Nos conventículos não se duvida do dogma. Apenas se aprofunda a devoção, que vira emocional, sentimental, enfim lírica. Deseja manifestar-se em palavras. Criam-se numerosos termos e expressões que enriquecem a língua. Nasce a ambição de possuir uma literatura religiosa em língua materna, e não só tratados de dogmática luterana. O pietismo foi fator de grande importância na gênese da consciência nacional alemã[4].

O primeiro centro do pietismo foi a cidade de Halle. A Universidade da mesma cidade é a porta de entrada do racionalismo filosófico na Alemanha. Christian von Wolff (1679/1754), informado pela filosofia de Leibniz, deu ao racionalimo importado uma feição idealista[5] mais compatível com o espírito alemão. Ao mesmo tempo, a cidade de Hamburgo, meio anglicizada, abre-se a influências do racionalismo inglês que se estenderão até Leipzig. E em Leipzig[6], um discípulo de Wolff, Gottsched, acredita encontrar um modelo para se formar uma literatura alemã racionalista: o classicismo racional à maneira francesa, a literatura de Corneille e Molière, La Fontaine e La Bruyère.

A história literária alemã do século XVIII[7] foi dominada por um grande espírito crítico: Lessing, o inimigo mortal de Gottsched e do clas-

---

3 R. Benz: *Deutsches Barock.* Stuttgart, 1949.

4 K. Pinson: *Pietism as a Factor in the Rise of German Nationalism.* New York, 1934.

5 W. Arnsberger: *Wolffs Verhaeltnis zu Leibniz.* Heidelberg, 1887.

6 Hans M. Wolff: *Die Weltanschauung der deutschen Aufklärung.* Bern, 1949.

7 A. Koester: *Die deutsche Literatur der Aufklärungszeit.* Leipzig, 1928.

sicismo francês, introdutor principal da influência inglesa e precursor do classicismo grecista de Weimar. Nota-se que a poesia cristã e pré-romântica de Klopstock não arrancou ao grande crítico a admiração incondicional dos outros contemporâneos. Nada mais natural, porém, do que a doação dos seus pontos de vista pelos maiores e menores historiadores da literatura: Gottsched continua sendo apreciado como pedante ridículo, e Klopstock como precursor imperfeito do verdadeiro classicismo. Assim, uma posição de polêmica crítica transformou-se em tese histórica, criando uma *fable convenue*, que precisa de revisão. Mas antes será conveniente apresentar o panorama convencional, para entrar no conhecimento dos fatos.

Gottsched[8], introduzindo as regras e gêneros do classicismo francês, pretendeu civilizar e europeizar a literatura alemã. Não notou, porém, que o classicismo francês era incompatível com o espírito alemão. Em conseqüência, fracassaram as tentativas de uma produção literária criadora segundo as regras francesas. *Der sterbende Cato*, a admirada tragédia de Gottsched, não passa de uma pálida imitação do *Cato*, de Addison. O ditador literário teve, além disso, a pouca sorte de os seus melhores discípulos, sobretudo Johann Elias Schlegel[9], morrerem antes do tempo. Os poetas mais lidos da época eram independentes de Gottsched: o anacreôntico Hagedorn[10], o fabulista Gellert[11], o suíço pietista Haller[12]. Este último já antecipou sentimentos pré-românticos, que também prevalecem nos imitadores da poesia descritiva de Thomson: em Brockes[13] e Ewald von Kleist[14]. Os protagonistas teóricos do pré-romantismo foram os críticos suíços Bodmer e Breitinger[15], imitando os "semanários morais" de Addison e Steele, traduzindo Milton, defendendo o uso do

8 Cf. "Classicismo racionalista", nota 41.
9 Cf. "Classicismo racionalista", nota 42.
10 Cf. "O Rococó", nota 28.
11 Cf. "Classicismo racionalista", nota 48.
12 Cf. "Pré-romantismo", nota 49.
13 Cf. "Pré-romantismo", nota 36.
14 Cf. "Pré-romantismo", nota 37.
15 Johann Jakob Bodmer, 1698-1783.
*Discourse der Mahler* (com Breitinger, 1721/1723); tradução do *Paradise Lost* (1732);

milagre na poesia, citando, pela primeira vez na Alemanha, o nome de Shakespeare, substituindo a influência francesa pela influência inglesa. Numa luta épica, os críticos de Zurique derrubaram o poder ditatorial do professor de Leipzig; Gottsched só teve que opor uma epopéia ridícula de Schoenaich ao grande poema miltoniano de Klopstock. Ao lado dele surgiu o habilíssimo Wieland, criador de um pré-classicismo ainda bastante afrancesado, mas já com inclinações pré-românticas. Ao mesmo tempo, Winckelmann chamou a atenção para a "verdadeira" Antiguidade, a grega. Lessing, acabando definitivamente com o falso classicismo de Gottsched, propôs à nação um classicismo autêntico; e este foi realizado por Goethe e Schiller, depois de terem passado pelo pré-romantismo do *Sturm und Drang*.

Nesse panorama notam-se logo algumas incoerências. O pré-romantismo aparece, nada menos do que três vezes, sempre de novo: nos poemas descritivos Brockes e Ewald von Kleist; em Klopstock; no "Sturm und Drang". A relativa aversão de Lessing por Klopstock continua a produzir efeito nos historiadores modernos, que não podem negar a importância decisiva da sua obra, mas sugerem a impressão de que teria sido logo substituída pela influência mais decisiva de Lessing. Contudo, tem-se que admitir a influência de Klopstock sobre os pré-românticos do "Sturm und Drang", que, aliás, não gostavam de Lessing. Mas isso teria sido um "erro dos moços", logo depois curado. Outro embaraço é a posição de Wieland: embora a sua obra tenha envelhecido, a ponto de hoje já quase não ser lida, é incontestável a sua posição de destaque como um dos poetas mais influentes da segunda metade do século XVIII. Infelizmente, Wieland é um classicista à maneira francesa. Como fazer? Dá-se importância ao fato de ele ter residido, na velhice, em Weimar; e consideram-no, sem muita hesitação, como um dos grandes clássicos de Weimar, embora nem o estilo

---

*Critische Abhandlung von dem Wenderbaren in der Poesie* (1740); *Noah* (1750/1752); tradução da segunda parte do *Nibelungenlied* (1757).

Johann Jakob Breitinger, 1701-1776.

*Critische Dichkunst* (1739).

C. de Reynald: *Bodmer et l'école suisse*. Lausanne, 1912.

M. Wehrli: *Bodmer und die Geschichte der Literatur*. Zuerich, 1936.

nem o valor justifiquem essa classificação artificial, que nunca foi reconhecida pela consciência da nação. A verdade histórica deve ser outra. O pré-romantismo atacou três vezes, porque o seu adversário era mais forte do que se pensa: Lessing não o matara de todo, e a sua importância deve ser procurada em outra parte – tarefa já realizada por Dilthey, que lhe revelou as fontes místicas do pensamento. O verdadeiro grande adversário de Gottsched é Klopstock, o primeiro chefe do pré-romantismo alemão. Mas Gottsched sobreviveu a todos os ataques mortíferos, porque conseguiu o seu objetivo: havia criado, na Alemanha, um poderoso classicismo à maneira francesa, do qual Wieland é o representante principal.

Gottsched[16] foi poeta menos do que medíocre e crítico literário de conhecimentos reduzidos e opiniões estreitas. Pela segunda vez – o primeiro caso é o de Opitz – a renovação literária da Alemanha estava confiada a uma personalidade insignificante. Não se pode negar, no entanto, que Gottsched cumpriu a sua missão histórica, embora ela lhe excedesse as forças, com decência e com um sucesso maior do que se admite. Gottsched era patriota; admirando a literatura francesa, doeu-lhe o atraso da alemã, as extravagâncias estilísticas do Barroco sobrevivente, a grosseria do gosto popular, a incorreção da linguagem até nos autores mais apreciados. O seu patriotismo literário chegou a ponto de vencer a aversão contra o Barroco: encarregando o seu discípulo Johann Elias Schlegel da refutação dos elogios suíços de Shakespeare, propôs-lhe demonstrar a superioridade de Gryphius. O seu *Noetiger Vorrat* continua sendo até hoje a coleção mais completa da antiga dramaturgia alemã, indispensável aos estudiosos. O mérito de Gottsched no que diz respeito à língua ainda é maior: conseguiu extirpar as irregularidades dialetais, impondo o domínio da língua falada na Saxônia. Até Haller corrigiu a segunda edição das suas poesias segundo os preceitos de Gottsched, enquanto que só os seus inimigos Bodmer e Breitinger continuavam a escrever em língua realmente inadmissível, cheia de idiotismos suíços e palavras estrangeiras. Um discípulo de Gottsched, Adelung, compôs o primeiro grande dicionário alemão, autoridade à qual Goethe e Schiller se submeteram.

16 Cf. "Classicismo racionalista", nota 41.

Pode-se afirmar: tudo o que foi escrito depois de Gottsched, continua legível; tudo o que foi escrito antes precisa de certas adaptações lingüísticas para ser compreensível. Enfim, Gottsched conseguiu impor o gosto francês. A revista gottschediana *Beitraege zur critischen Historie der deutschen Sprache*, *Poesie und Beredsamkeit*, editada em Leipzig entre 1732 e 1744, mantinha o monopólio do bom-gosto literário. Gellert, sem se entregar inteiramente, adotou a linguagem de Gottsched e o modelo francês de La Fontaine; e Gellert foi o escritor alemão mais lido do século XVIII. O classicismo gottschediano triunfou, enfim, em Wieland.

Wieland[17] pertence ao número dos chamados "clássicos", aos quais se retribui um culto dos lábios; já quase não é lido. No seu tempo, a sua influência foi imensa; a sua carreira literária empolgou o século. Veio de ambiente pietista, adquiriu erudição greco-latina muito vasta, tornou-se, sob a influência de Bodmer, cristão entusiástico, interpretando com o entusiasmo de Shaftesbury o cristianismo de Milton; fugiu, porém, logo, do sentimentalismo, transformou-se em libertino alegre, levando durante cinqüenta anos a vida de um epicureu estudioso, licencioso sem excessos. Da mocidade conservou o interesse pela literatura inglesa. Adaptou a *Johanna Gray*, de Rowe; e a sua tradução de Shakespeare em prosa teve repercussão enorme, apesar das notas restritivas em sentido classicista. O único escritor inglês, do qual gostava intimamente, era Sterne, e isso é significativo. O pré-romantismo de Wieland, manifestando-se nas suas versões de

---

17 Christoph Martin Wieland, 1733-1813.
*Empfindugen eines Christien* (1757); *Johanna Gray* (1758); *Don Sylvio de Rosalva* (1764); *Komische Erzächlungen* (1765); tradução de 22 peças de Shakespeare em prosa (1762/1766); *Geschichte des Agathon* (1766/67); *Musarion* (1769); *Der neue Amadis* (1771); *Der goldene Spiegel* (1772); *Geschichte der Abderiten* (1774); *Oberon* (1780); *Neue Goettergespräche* (1791); *Geheime Geschichte des Philosophen Peregrinus Proteus* (1791); *Agathodaemon* (1799); *Aristipp* (1800/1802); etc., etc.
E. Ermatinger: *Die Weltanschauung des jungen Wieland.* Frauenfeld, 1907.
E. Stadler: *Wielands Shakespeare.* Strasbourg, 1910.
H. Wahl: *Geschichte des Teutschen Merkur.* Berlin, 1914.
W. Michel: *Wieland.* Paris, 1938.
F. Sengle: *Wieland.* Stuttgart, 1949.
H. Wolffheim: *Wielands Begriff der Humanität.* Hamburg, 1949.

contos de fadas e romances de cavalaria, tratou sempre esses assuntos como meio-cômicos, em espírito cervantino; e isto também no poema "romântico" *Oberon*, de um encanto até hoje não apagado, que é a sua obra-prima. Os antigos que a sua erudição preferiu foram Luciano e Horácio, os voltairianos da Antiguidade. Os seus *Komische Erzaehlungen* (*Contos Cômicos*) e pequenas poesias, engraçadas e licenciosas até a obscenidade, situam-se entre os de Voltaire, Piron e Bernis, modelos de um grecismo alexandrino, de um classicismo rococó. Os romances de Wieland, todos de assuntos gregos, são obras de erudição sólida, ainda hoje interessantes pela atitude de oposição contra a Grécia idealizada, meio cristã, de Weimar; descobrindo a significação do cinismo grego e dos sofistas, Wieland é um precursor de Nietzsche, ao passo que o romance autobiográfico *Agathon* se situa entre os "romances de formação", entre *Simplicissimus* e *Wilhelm Meister*. A erudição de Wieland é ainda de tipo barroco; e ele escolheu um gênero barroco, o dos "espelhos de príncipes", para expor, no *Goldener Spiegel* (*Espelho de Ouro*), as suas idéias políticas de um absolutismo ilustrado. Wieland é representante amável e respeitável de altos ideais humanitários.

O sucesso de Wieland é significativo. A sua revista *Teutscher Merkur*, editada entre 1773 e 1789, foi o órgão líder da literatura alemã. Wieland conseguiu – o que nem Gellert conseguira – atravessar as fronteiras da Alemanha luterana, conquistar o Sul católico e a Áustria, ensinando-lhes a língua de Gottsched e incorporando-os à literatura alemã, depois de uma separação de quase dois séculos. Essa vitória foi a do classicismo da Ilustração do qual Wieland é o principal representante alemão. Por intermédio de Wieland, Gottsched vencera. A Alemanha tinha, enfim, o seu classicismo; estava re-europeizada.

Mas esse classicismo não é o de Goethe e Schiller. Wieland não é de Weimar, senão pelo acaso de ter fixado ali sua residência nos últimos anos da vida. Goethe e Schiller chegaram ao classicismo através do pré-romantismo; comparados com Wieland, revelam a particularidade pré-romântica do classicismo de Weimar, bastante diferente do classicismo europeu da Ilustração. O classicista Wieland pertence ao ciclo Pope-Voltaire-Parini; os seus contemporâneos em Weimar pertencem a um outro classicismo, o de Alfieri e Chénier. O classicismo da ilustração apóia-se, como todos os classicismos modernos, em base burguesa; a base burguesa do "último

classicismo" – de Weimar e dos seus contemporâneos – deve ser algo diferente, e as suas fontes ideológicas tampouco podem ser encontradas no racionalismo que informou Pope, Voltaire e Wieland. As origens ideológicas do classicismo alemão devem residir no próprio pré-romantismo; e, sendo assim, torna-se o pré-romântico Klopstock a figura central da evolução literária. Lessing chegou ao auge da sua atividade quando as obras decisivas de Klopstock já haviam sido publicadas; mas encontrou logo a resistência dos pré-românticos do "Sturm und Drang", que se inspiraram em Klopstock; a sua crítica religiosa, antiortodoxa, só repercutiu muito mais tarde, através de Schleiermacher. Lessing, como classicista, não é posterior, mas anterior a Klopstock, e o seu predecessor imediato é Winckelmann – mais um classicista alemão que se distingue profundamente dos classicistas da Ilustração. Estudando-se Winckelmann, revelam-se as origens ideológicas que produziram a particularidade do classicismo alemão.

O classicismo alemão não se inspirou na França, como Gottsched exigiu, nem na Grécia, como Weimar alegou, mas na mesma fonte, em que irá inspirar-se o pré-romantismo: a mística. A afirmação parecerá estranha a quem conheça a prosa equilibrada e a ideologia pagã de Winckelmann. O caso de Brockes[18] serve, porém, para demonstrar as possibilidades de divergência entre forma e estilo: em Brockes, a forma é sentimental, a ideologia é racionalista, o estilo é barroco. O caso de Winckelmann[19] é algo parecido. Era um pobre mestre-escola prussiano, encarregado de ensinar o grego a meninos estúpidos. Continuou os seus estudos na maior miséria; uma força íntima, misteriosa, atraiu-o das letras gregas para a arte grega, que era então apenas objeto de pesquisas arqueológicas; as cópias de estátuas gregas, que viu em Dresden, comoveram-no com a força de uma

---

18 Cf. "O pré-romantismo", nota 36.

19 Johann Joachim Winckelmann, 1717-1768.
*Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1754); *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764).
K. Justi: *Winckelmann, seine Werke und seine Zeitgenossen.* 3.ª ed. 3 vols. Leipzig, 1923.
B. Vallentin: *Winckelmann.* Berlin, 1931.
W. Waetzold: *Winckelmann.* Basel, 1942.

revelação religiosa. Foi para Roma, converteu-se, com facilidade quase leviana, ao catolicismo para poder residir na cidade papal; chegou a ser nomeado diretor do Museu das Antiguidades do Vaticano. O fim terrível do grande entusiasta, apunhalado por um ladrão que se fingiu de vendedor de objetos de arte, já sugeriu romances e peças em várias literaturas; provavelmente o criminoso se havia introduzido como amante, pois Winckelmann era pederasta – a tal ponto estava identificado com os costumes gregos.

Winckelmann é uma figura européia; a primeira figura européia da literatura alemã. A sua história da arte antiga, traduzida para todas as línguas, substituiu os modelos romanos pelos modelos gregos, criou um novo classicismo europeu, o de Goethe e Chénier, criou a imagem da Grécia serena e olímpica – ele mesmo fala de "edle Einfalt und stille Groesse" ("simplicidade nobre e grandeza tranqüila") das esculturas gregas – imagem que prevalecerá até Burckhardt e Nietzsche descobrirem, um século depois, a Grécia trágica e pessimista. O proletário Winckelmann, fazendo uma carreira vertiginosa, é modelo da atitude antipopular, pseudo-aristocrática, que será a de Weimar; e a maneira como ele disciplinou o Demônio na sua alma, constituirá exemplo para os Goethe, Stifter, Moerike. Todos eles escondem, por trás da calma aparente, as tentações superadas; e em Winckelmann há mais um segredo, além da patologia sexual. As maravilhosas descrições do Laocoonte, do Apolo do Belvedere, da Juno Ludovisi, nas *Gedanken ueber die Nachahmung der griechischen Werke* (*Idéias sobre a Imitação das Obras Gregas*) – às quais essas esculturas devem a celebridade européia – revelam uma emoção profunda, religiosa; a condição proletária de Winckelmann faz pensar em religiosidade extra-oficial, sectária, e a sua indiferença em questões de mudança de religião lembra aquelas seitas que atenuaram o rigor dogmático para promover a união das Igrejas separadas. Será preciso meditar no famoso trecho da *Nachahmung*: "A qualidade geral e significativa das obras-primas gregas é uma simplicidade nobre e grandeza tranqüila, na atitude e na expressão. Assim como a profundeza do mar continua sempre calma, por mais que a superfície se torne tempestuosa, assim também a expressão das estátuas gregas revela, acima das paixões, uma grande alma, quieta." Não é possível ler isso sem pensar na "luz íntima" dos "quietos no país", dos místicos renanos, e na "Schoene Seele", a "alma hermosa" dos místicos teresianos. Winckelmann transformou o sen-

tido religioso em sentido estético, e essa secularização terá conseqüências enormes: a "síntese greco-alemã" como base de uma cultura de perfeição universal, nos indivíduos, e de uma "religião da cultura", na nação. A liberdade religiosa do alemão transformar-se-á em liberdade estético-científica, subsistindo, porém, a indiferença política.

A relação entre Winckelmann e Lessing é das mais complicadas; um trecho da *Geschichte der Kunst des Altertums* (*História da Arte da Antiguidade*) sobre o Laocoonte, inspirou o *Laokoon* de Lessing, cuja estética irá inspirar, por sua vez, o classicismo de Goethe e Schiller. Mas, interpretando-se assim a sucessão dos fatos históricos, não se compreende a existência do pré-romantismo alemão, do "Sturm und Drang", entre Lessing e Goethe; e a obra de Klopstock perderia toda a significação. Na verdade, Lessing, em vez de "continuar Winckelmann", percorreu um caminho que parece o oposto ao de Winckelmann: do classicismo francês à "mística da cultura".

Lessing[20], é o maior crítico literário do século XVIII. O superlativo não passará sem sofrer restrições, porque Lessing não era um mestre de interpretação; nisto, Coleridge é superior. As análises de Lessing, sobretudo as famosas análises de peças francesas, na *Hamburgische Dramaturgie*, serviram-lhe para fins polêmicos ou fins doutrinários, para destruir a celebridade dos objetos da análise ou para extrair deles lições teóricas. Lessing pôs toda a sua erudição imensa a serviço de lutas literárias; a sua crítica é sempre polêmica, é jornalismo no mais alto sentido da palavra, jornalismo de um lutador de coragem inédita para atingir o idealismo mais puro, servindo-se de um estilo rápido, epigramático, mordaz, eloqüente: a primeira prosa moderna em língua alemã. Possuía o talento de matar os seus

20 Gotthold Ephraim Lessing, 1729-1781.
*Der junge Gelehrte* (1748); *Die Juden* (1749); *Schriften* (1753/1755); *Miss Sara Sampson* (1755); *Briefe, die neueste Literatur betreffend* (1759/1765); *Philotas* (1759); *Laokoon* (1766); *Minna von Barnhelm* (1767); *Hamburgische Dramaturgie* (1767/1768); *Briefe antiquarischen Inhalts* (1768); *Wie die Alten den Tod gebildet* (1769); *Emilia Galotti* (1772); *Wolfenbütteler Fragmente* (1774/1777); *Anti-Goeze* (1778); *Nathan der Weise* (1779); *Ernst und Falk* (1780); *Die Erziehung des Menschengeschlechtes* (1780).
Edição por J. Petersen e W. Oelshausen, 25 vols., Berlin, 1925/1929.
W. Oehlke: *Lessing und seine Zeit.* 2 vols. Muenchen, 1919.

adversários; mas só empregou a arma terrível com o fim de contribuir para a vitória das suas idéias justas. Nas *Briefe*, *die neueste Literatur betreffend* (*Cartas sobre a Literatura Recente*), matou Gottsched, para livrar o teatro alemão das influências francesas e preparar uma nova arte cênica, baseada nas lições dos gregos e de Shakespeare. No *Laokoon*, matou a poesia descritiva, estabelecendo a fronteira entre a poesia e a pintura – lição de valor permanente, que nem sempre foi ouvida, mas já pertence ao pequeno número das teorias estéticas indiscutidas. Lessing pretendeu excluir da poesia os gêneros descritivo e didático, os gêneros estáticos, porque identificou poesia com movimento. O teatro, isto é, a poesia em movimento físico, significou para ele, como para todo o século XVIII, o cume mais alto da literatura. A *Hamburgische Dramaturgie* (*Dramaturgia de Hamburgo*) ressente-se, apesar da perspicácia inigualada das análises, de muitos erros: cometeu a injustiça enorme de estender a Racine e Corneille a condenação do teatro de Voltaire; e, continuando crente ortodoxo da infalibilidade dos antigos, empregou os sofismas mais artificiais para apoiar nas expressões ambíguas de Aristóteles a nova dramaturgia. Mas a lição principal da obra – a dignidade literária e humana do teatro como uma das supremas instituições nacionais – inspirou durante mais de um século a cena alemã e continua como inspiração de todas as nações cultas. Como crítico-lutador, Lessing não tem paralelo na história da literatura.

A sensibilidade moral de Lessing não lhe permitiu limitar à literatura a sua atividade crítica. Com a mesma coragem investiu contra o eruditismo pedante dos falsos humanistas; interpretou a Antiguidade não como objeto morto da arqueologia, mas como parte da nossa vida intelectual. O pequeno tratado *Como os Antigos Imaginaram a Morte* (*Wie die Alten den Tod gebildet*) – demonstrando que os antigos representaram

---

W. Dilthey: "Lessing". (In: *Erlebnis und Dichtung.* 7.ª ed. Leipzig, 1920.)
Er. Schmidt: *Lessing, Geschichte seines Lebens und seiner Schriften.* 4ª. ed. 2 vols. Berlin, 1923.
F. Gundolf: *Lessing.* Heidelberg, 1929.
W. Leisegang: *Lessings Weltanschauung.* Leipzig, 1931.
H. B. Garland: *Lessings, the Founder of Modern German Literature.* London, 1949.
H. Schneider: *Lessing Zwölf Studien.* Muechen, 1951.

a Morte, não como esqueleto horrível, mas como irmã do sono e como gênio consolador – marca época na história do espírito europeu: em vez do protesto racionalista contra o cristianismo, surge o protesto estético, neopagão, de um novo helenismo. Contudo, a crítica religiosa de Lessing, dirigida contra a ortodoxia luterana, superou em intensidade todos os ataques dos "free-thinkers" e "philosophes". Sob o pretexto de ter encontrado, na biblioteca de Wolfenbuettel, que dirigia, fragmentos de um autor desconhecido, publicou, sob o título de *Wolfenbuetteler Fragmente*, capítulos de um manuscrito inédito do velho deísta Reimarus, obra audaciosa que ridiculariza os milagres do Velho Testamento, duvidando da veracidade histórica da Ressurreição de Cristo, e afirmando, enfim, que Jesus não se proclamara redentor do mundo e sim, apenas, Messias dos judeus; o resto teria sido invenção dos apóstolos. Lessing não se identificou com as opiniões de Reimarus, com as quais, no entanto, começam os estudos modernos sobre a vida de Jesus; mas defendeu o direito de publicar todas as objeções possíveis contra a verdade do cristianismo; e defendeu esse direito com tanta força, contra o poderoso pastor hamburguense Goeze e contra todo o clero luterano, que este, à falta de contra-argumentos, pediu e conseguiu a proibição de publicações teológicas da parte de Lessing. Ainda assim o crítico continuou a luta, escrevendo o drama *Nathan der Weise* (*Natan*, *o Sábio*), peça literariamente fraca, mas eficiente e admirável pela emoção sincera em favor da tolerância. A parábola do judeu Nathan – comparando as três religiões principais a três anéis iguais, que um pai legara aos filhos, e dos quais ninguém sabe qual o anel autêntico – foi a coisa mais forte que se disse no século XVIII contra as religiões positivas.

Nisso, assim como em outros aspectos, é Lessing, o francófobo, um filho da Ilustração francesa. Começou ele com pequenas comédias no estilo de Destouches; a sua crítica, embora dirigida contra a dramaturgia de Voltaire, é largamente voltairiana; o próprio *Nathan der Weise*, "pièce à thèse", lembrando a *Zaire* e *Orphelin de la Chine*, revela o discípulo dos franceses. E isso não é tudo. Lessing cedeu pouco às influências inglesas que ele mesmo defendeu. A tragédia burguesa *Miss Sara Sampson* parece-se, apesar dos nomes ingleses, mais com os dramas burgueses de Diderot do que com qualquer modelo inglês. A excelente comédia *Minna von Barnhelm*, embora desenrolando-se em ambiente prussiano, é uma comé-

dia à maneira francesa, se bem que muito aprofundada. A grande tragédia *Emilia Galotti*, obra-prima do teatro lessinguiano, pela qual pretendeu o autor exemplificar as suas teorias dramatúrgicas – tragédia de composição magistral, apesar de certas fraquezas da motivação psicológica revelarem que Lessing foi mais crítico do que criador – está muito mais perto dos franceses do que de Shakespeare. Lessing é classicista, mais à maneira de Voltaire que à de Goethe. O seu pensamento parece racionalista; todas as suas atitudes são as de um lutador da Ilustração, sobretudo as suas últimas atitudes contra a ortodoxia luterana. Além do Nathan, não se esquecem o diálogo *Ernst und Falk*, expondo doutrinas da maçonaria, e o último tratado *Ueber die Erziehung des Menschengeschlechtes*, entrevendo uma "Educação da Humanidade" para uma nova Igreja humanitária, para além do cristianismo.

Lessing afirmou não ser inimigo da ortodoxia, e recusou qualquer ligação com o racionalismo; e a veracidade superior desse grande homem de bem não permite interpretar aquelas afirmações como medidas de precaução. Devemos a Wilhelm Dilthey a análise penetrante que revelou um Lessing desconhecido, um anti-racionalista visceral, pensador de inclinações místicas, ocupado com estudos gnósticos, dando interpretação mística ao credo maçônico. Esse anti-racionalismo explica, talvez, a sua aversão aos franceses, então os partidários principais do racionalismo; explica-a melhor do que a tese de um estreito patriotismo de Lessing, que foi grande cosmopolita. A sua atitude em face do cristianismo não é a negação, é antes a dúvida. Pelo menos foi interpretada assim uma das suas passagens mais famosas: "Se Deus tivesse na mão direita a Verdade, e na mão esquerda o desejo de encontrar a Verdade, embora com o destino de procurá-la sempre e sempre, e me dissesse: – escolhe! – eu, humildemente, pegaria a esquerda, dizendo: dá esta, Pai, a própria Verdade só é para Vós." Se isso é cepticismo, não é o de Bayle e Hume. É antes um cepticismo pascaliano, uma religiosidade em busca de caminho; em todo o caso, não é uma religiosidade cristã, nem tampouco anticristã. Dilthey conseguiu demonstrar – e Leisegang o confirmou – que Lessing era um gnóstico moderno, procurando uma religião além do cristianismo dogmático, uma Terceira Igreja. Por isso, a alternativa "Ortodoxia – Racionalismo" não tinha sentido para ele. A sua atitude era, purificada e racionalizada, a dos

místicos renanos ou mesmo a dos franciscanos "espirituais"; mas a fé do seu século na onipotência da educação levou-o a falar em "educação do gênero humano" para esse fim.

Como pensador, Lessing chegou, no fim da vida, às origens espirituais de Winckelmann; e como poeta é discípulo dos franceses. Essa combinação paradoxal explica-lhe a ambigüidade: grande libertador no sentido do racionalismo, e profeta secreto no sentido da mística. Daí decorrem as suas repercussões diferentes: como teórico da literatura e dramaturgo inspirou o classicismo de Weimar; como pensador inspirou a "Bildungsreligion", o cristianismo estético e adogmático de Schleiermacher. Nem como poeta nem como pensador Lessing podia inspirar confiança aos pré-românticos: não estava bastante entusiasmado por Shakespeare, não era bastante anti-racionalista, nem gostava da poesia cristã de Klopstock. O que havia de pré-romântico em Lessing, tornando-o capaz de influenciar o futuro, é o elemento místico do seu pensamento. A parte melancólica, populista, "inglesa", do pré-romantismo não encontra apoio nesse discípulo dos franceses. Dentro da literatura alemã, Lessing é o purificador da atmosfera, o libertador indispensável; dentro da literatura européia, Lessing é um anacrônico, chegando tarde demais como classicista à maneira francesa, ou cedo demais como classicista à maneira de Weimar. Com Lessing só, a literatura alemã teria ficado, mais uma vez, isolada na Europa pré-romântica. Paradoxalmente, o papel de incorporar a literatura alemã à literatura européia não coube ao grande europeu Lessing, mas ao patriota cristão Klopstock.

Klopstock é saxônico como Lessing; carrega, como este, a herança luterana. Mas em vez de formar-se, como Lessing, na afrancesada Berlim de Frederico o Grande, formou-se na Suíça. A Suíça alemã terá os seus maiores escritores no século XIX: Gotthelf, Burckhardt, Gottfried Keller, Conrad Ferdinand Meyer. Mas estes, embora de categoria européia, serão provincianos quanto à repercussão. Os suíços do século XVIII, muito menores quanto ao valor – Haller, Bodmer, Breitinger, Gessner – foram europeus quanto à repercussão. São calvinistas que não conhecem o isolamento luterano; são republicanos insubmissos, vivem em contato perpétuo com os seus patrícios de língua francesa, têm relações com os italianos ilustrados da Lombardia, participam da descoberta poética dos seus Alpes

pelos estrangeiros; são mediadores natos[21], desempenhando na literatura alemã do século XVIII um papel de semeadores meio estrangeiros, semelhante ao papel do suíço Rousseau na França. Entre as influências estrangeiras que a Suíça trouxe aos alemães, prevalece a inglesa, de importância tão fundamental que se pode afirmar: a literatura alemã do século XVIII é filha da inglesa[22]. A prioridade cabe aos suíços Bodmer e Breitinger, tradutores e defensores de Milton, autor que causou na Alemanha impressão profundíssima. Chamaram a atenção para Thomson, do qual Brockes traduziu as *Seasons*. Para apoiar a doutrina pré-romântica dos críticos de Zurique, que já falavam em Homero e na Bíblia, Young será um aliado precioso. Wieland, durante o seu estágio na Suíça, recebeu a sugestão de traduzir Shakespeare.

A Bíblia luterana e o Homero grego na escola confirmaram o jovem estudante Klopstock[23] no propósito de tornar-se o Milton da sua nação – conheceu Milton através dos suíços. Os primeiros três cantos do *Messias* saíram em 1748; é a data histórica mais importante da história literária alemã. Klopstock criou uma nova linguagem poética, igualmente distante do gongorismo dos últimos poetas barrocos, da trivialidade seca dos gottschedianos e da ternura superficial dos anacreônticos: uma língua grave, solene e digna, a de Goethe, Schiller, Hölderlin e de todos os maiores poetas alemães até George. Klopstock criou um metro: o hexâ-

---

21 Fr. Ernst: "La tradition médiatrice de la Suisse au XVIIIe et XIXe siècles". (In: *Revue de Littérature comparée.* Vol. VI, 1926.)

22 M. Koch: *Ueber die Beziehungen der englischen Literatur zur deutschen im 18. Jahrhundert.* Leipzig, 1883.

23 Friedrich Gottlieb Klopstock, 1724-1803. (Cf. "O pré-romantismo", nota 154.)
*Messias* (c. I-III, 1748; c. IV-V, 1751; c. VI-X, 1756; c. XI-XV, 1769; c. XVI-XX, 1773); *Der Tod Adams* (1757); *Geistliche Lieder* (1769); *Hermanns Schlacht* (1769); *Oden* (1771); *Die teutsche Gelehrtenrepublik* (1774); *Hermann und die Fuersten* (1784); *Hermanns Tod* (1787).
F. Muncker: *Klopstock; Geschichte seines Lebens und seiner Schriften.* 2.ª ed. Stuttgart, 1900.
F. Gundolf: *Hutten, Klopstock, Arndt.* Heidelberg, 1924.
H. Kindermann: *Klopstock's Entdeckung der Nation.* Danzig, 1935.
M. Freivogel: *Klopstock, der heilige Dichter.* Bern, 1955.
P. Rühmkorf: *Klopstock ausgewählte Gedichte.* Frankfurt, 1970.

metro homérico, adaptado de maneira admirável à língua alemã; será esse o metro da tradução de *Homero*, de Voss, de *Hermann und Dorothea*, de Goethe, do *Archipelagus*, de Hölderlin. Klopstock criou o primeiro poema da literatura alemã moderna ao qual se pode chamar "diretamente inspirado" – apesar da influência decisiva de Milton – porque não proveio da vontade de imitar e sim de uma necessidade íntima, do entusiasmo religioso e poético do adolescente genial. No entanto, o *Messias* não é lido hoje por ninguém, a não ser em trechos seletos na escola secundária; até se pode afirmar que a obra, em conjunto, é ilegível. A epopéia compõe-se de grandes blocos, cenas imaginadas com força criadora superior, mas nunca realmente vistas; o entusiasmo religioso derrama-se em discursos e diálogos intermináveis, em descrições das mais vagas, em lágrimas abundantes – tudo celeste, celeste demais, irreal, nebuloso, como se fora visto através de véus. Os contornos se perdem, os corpos se desfazem, resta apenas uma vaga música, um "gloria in excelsis" em língua alemã. Estamos bem longe da disciplina clássica do calvinista Milton e mais perto da religiosidade luterana que criou a música cósmica de Bach, antes de a alma alemã se tornar capaz de exprimir-se em palavras. Por isso, Klopstock foi incapaz de compor um drama, embora *Der Tod Adams* (*A Morte de Adão*) comovesse a Europa inteira, exercendo influência até sobre Alfieri e na França. O gênio de Klopstock é principalmente lírico; quando não peca por experimentos métricos – introduziu na poesia alemã todos os metros antigos –, está cheio de lirismo. Mas até nas poesias religiosas sofre da mesma falta de clareza que se observa no *Messias*, perdendo-se em lugares-comuns retumbantes. Nas odes, o primeiro verso cria logo uma atmosfera poética que se impõe à mente do leitor, como na maravilhosa ode *Der Zürchersee* – mas o resto, prolongando-se muito, torna-se dispensável. Klopstock estava consciente dessa falta de realidade na sua poesia; procurava o chão sob os pés, e acreditava encontrá-lo no sentimento nacional. O patriotismo literário de Gottsched e Lessing, compatível com a tolerância de cosmopolitas do século XVIII, transforma-se, em Klopstock, em nacionalismo teutônico, ciumento até dos ingleses-modelos. Mesmo aí, Klopstock estava fora da realidade: em vez de encontrar o povo alemão real, evadiu-se para o falso escandinavismo das odes bárdicas e das peças dramáticas, chamadas "Bardiete", nas quais glorificou o herói nacional Armínio. Em virtude disso mesmo, com

o nacionalismo e o escandinavismo, é Klopstock um pré-romântico típico, um poeta da sua época.

Por motivos diferentes, Gottsched e Lessing foram anacrônicos; Klopstock, ao contrário, é o contemporâneo autêntico de Young e Macpherson; e nos últimos anos da vida, entusiasmando-se pela Revolução Francesa, revelar-se-á contemporâneo de Rousseau. Com Klopstock, a literatura alemã enquadrou-se enfim na literatura européia. Mas é preciso verificar que – com poucos anos de distância – se seguiram dois pré-romantismos alemães, muito diferentes: um, inspirando-se em Klopstock, pré-romantismo cristão e alemão-nacionalista, o dos poetas do "Hainbund"; e outro, shakespeariano, rousseauniano e revolucionário, o "Sturm und Drang".

Klopstockianos foram todos os "bardos" alemães, que fingiram cantar em "Hainen", quer dizer, os bosques da Alemanha antiga. O próprio "Hainbund" foi uma sociedade poética de estudantes da Universidade de Goettingen; fundaram em 1770 uma publicação periódica, o *Goettinger Musenalmanach*, e em 1772 a associação efêmera daquele nome; reuniam-se de noite nos bosques, cantando ao luar, queimando os livros indecentes de Wieland e jurando querer morrer pela pátria. Bürger[24] foi um dos chefes do "Hainbund", do qual se afastou depois, pelo seu imoralismo revolucionário e pelo espírito realista que lhe inspirou a balada alemã. Hoelty[25] representou a parte humanista do gênio de Klopstock, a arte de compor em complicados metros antigos. O mais klopstockiano entre todos foi Fritz Stolberg[26], grande aristocrata ou antes *junker*, que também preferiu os metros clássicos para exprimir um violento nacionalismo alemão e – o que surpreende – um ódio veemente contra reis, príncipes, aristocratas e o clero. Esse tradutor da *Ilíada* – antes de Voss e em

---

24 Cf. "O pré-romantismo", nota 156.

25 Cf. "O pré-romantismo", nota 45.

26 Friedrich Leopold, Graf zu Stolberg, 1750-1819.
Tradução da *Ilíada* (1778); *Gedichte* (com o irmão Christian Stolberg, 1779); *Die Gedichte von Ossian* (1806); *Gesammelte Werke* (1820/1825).
J. Janssen: *Friedrich Leopold Stolberg*. 4.ª ed. Freiburg, 1910.
O. Hellinghaus: *Friedrich Leopold Graf zu Stolberg*. Leipzig, 1920.

espírito alemão, popular – e tradutor do *Ossian* completo parece pertencer ao "Sturm und Drang"; mas em vez de aderir a esse pré-romantismo revolucionário, converteu-se, depois, ao catolicismo – ato que suscitou indignação na Alemanha protestante e contribuiu para o esquecimento das suas poesias posteriores, das quais várias são superiores às de todos os seus contemporâneos e, às vezes, dignas de Goethe. Quem atacou implacavelmente o convertido foi o seu antigo companheiro no "Hainbund", Voss[27], que, como tradutor clássico de Homero, preparara os caminhos do classicismo de Weimar.

As diferenças entre os classicismos dos klopstockianos Hoelty, Stolberg e Voss contribuem para esclarecer a significação do classicismo métrico do pré-romântico Klopstock e precisar a sua posição dentro da literatura alemã. A arte poética de Klopstock propõe, com efeito, um problema delicado: o espírito da sua poesia é pré-romântico, a forma é classicista. A ligação só foi possível por meio de uma qualidade de Klopstock que se revela na grandiloqüência das suas metáforas: é sua mentalidade barroca[28]. Klopstock é o único poeta alemão algo comparável a Bach, o maior músico barroco, que também reuniu a inspiração melódica popular às formas clássicas da música renascentista. É o Barroco protestante. Os precursores poéticos de Klopstock, é mister procurá-los entre os poetas pós-barrocos do século XVIII: Brockes e Haller. E o único verdadeiro sucessor de Klopstock, pelo estilo e pela mentalidade, é um luterano barroco, perdido na Grécia dos seus sonhos: Hölderlin. O classicismo dos poetas do "Hainbund" é diferente; é, ou pretende ser, mais "popular", no sentido em que Homero foi interpretado pelos pré-românticos ingleses. Existem, pois, no pré-romantismo alemão, resíduos de misticismos diferentes. Um desses misticismos provém do Barroco protestante, revela afinidades com Milton, aparece em Haller e Klopstock, estraga os poetas do "Hainbund", enquanto não conseguem fugir para a inspiração popular; e acaba em Hölderlin. Outro misticismo, o renano de Poiret e da "Schoene Seele", aparece em Winckelmann, revela afinidades

---

27 Cf. "O pré-romantismo", nota 134.

28 O. Walzel: "Barockstil bei Klopstock". (In: *Festschrift fuer H. M. Jellinek.* Leipzig, 1928.)
R. Benz: *Deutsches Barock.* Stuttgart, 1949.

com o sentimentalismo inglês, e leva a Goethe, primeiro ao Goethe do *Werther*, depois ao Goethe grego de Weimar. Ambos são incapazes de aliar-se ao espírito nacional alemão, e tampouco ao rousseauismo. Só um terceiro misticismo consegue unir-se com o populismo pré-romântico, nacionalista e revolucionário, produzindo o "Sturm und Drang". É um misticismo originado na Europa oriental, provavelmente eslavo. E é digno de nota o fato de serem os representantes mais típicos do "Sturm und Drang" "orientais"; Hamann e Herder, da Prússia Oriental, Lenz, do Báltico. Os outros "Stürmers", os renanos Goethe e Klinger, o suábio Schiller, só passam pelo movimento para chegar a outros resultados.

Hamann[29] é o primeiro daqueles místicos orientais: teólogo malogrado, comerciante fracassado, devasso e arruinado – recebe em Londres, em 1758, lendo a Bíblia, uma revelação repentina que o transforma em membro dos conventículos agitados da sua terra meio prussiana, meio eslava. Eis um místico autêntico; estudos modernos reconhecem nele um precursor do existencialismo cristão. Hamann considera o racionalismo como inimigo de Deus e do homem. É algo como um metodista, muito longe do sentimentalismo quietista e da "Schoene Seele"; odeia o humanismo, pretende revolucionar a literatura. Como místico do "Reino dos Céus", aproxima-se do checo Comenius. Como "cabalista", que reconhece nas coisas do mundo as siglas misteriosas da "língua divina", está perto do místico silesiano Boehme. Em linguagem confusa, em fragmentos incoerentes, Hamann propõe uma teoria mística da poesia. Os objetos da Natureza são os elementos e letras da língua divina, que não têm nada a ver com a língua racional. "Poesia, porém, é a língua materna do gênero humano." Pela língua poética, o homem cria uma imagem do mundo divino. O poeta é o homem que se entende com Deus diretamente, sem intervenção da "Ra-

29 Johann Georg Hamann, 1730-1788.
*Sokratische Denkwürdigkeiten* (1759); *Aesthetica in nuce* (1772); etc.
J. Minor: *Hamann in seine Bedeutung fuer die Sturm-und Drangperiode.* Frankfurt, 1881.
S. Unger: *Hamann und die Aufklärung.* 2 vols. Jena, 1911.
J. Blum: *La vie et l'oeuvre de Johann Georg Hamann.* Paris, 1912.
J. Nadler: *Johann Georg Hamann.* Salzburg, 1949.
K. Grunder: *Die Hamann-Forschung. Geschichte der Deutungen.* Gütersloh, 1956.

tio". A capacidade de se comunicar assim com Deus, comparável à união mística do "gênio religioso", constitui o gênio poético.

Esse conceito encontrou-se com o conceito de "gênio original" de Young, fazendo nessa época sensação na Alemanha[30]. As suas *Conjectures on Original Composition* são de 1759; e já no mesmo ano Moses Mendelssohn, o amigo de Lessing, lhe acompanha as idéias, proclamando Shakespeare como gênio, apesar de ter desconhecido os antigos e as "regras". Em 1760, Teubern traduziu a obra inglesa; Lessing a aprova, Hamann e Herder estão entusiasmados. Em Shakespeare encontrara-se o modelo do gênio original, em comunicação direta com Deus. Entre 1762 e 1766, Wieland dá a tradução alemã, em prosa, de 22 peças shakespearianas. Na prosa algo dura, como de gravuras góticas em madeira, dessa tradução, os jovens alemães reconhecem o próprio espírito germânico[31]. O profeta desse espírito foi Herder.

A contribuição de Herder[32], conterrâneo, discípulo e amigo de Hamann, para o pensamento pré-romântico alemão consiste, primeiro,

---

30 I. L. Kind: *Young in Germany.* New York, 1906.

31 A tradução de Wieland também tem sido julgada de outra maneira. F. Gundolf *(Shakespeare und der deutsche Geist.* Berlin, 1914) achou-a sentimental e algo em estilo do Rococó francês. O fato principal é, porém, que a tradução foi feita em prosa coloquial. A mocidade recebeu a impressão de Shakespeare ter sido um autor que falou a língua de todos os dias dos alemães de 1760: um Shakespeare naturalista.

32 Johann Gottfried Herder, 1744-1803. (Cf. "O pré-romantismo", nota 158.)
*Kritische Waelder* (1769); *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* (1772); *Von deutscher Art und Kunst* (1773); *Die älteste Urkunde des Menschengeschlechts* (1774); *Stimmen der Völker in Liedern* (1778/1779); *Vom Geiste der hebräischen Poesie* (1782/1783); *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1784/1791); *Briefe zur Beförderung der Humanitaet* (1793/1797); *Der Cid, nach spanischen Romanzen* (1805).
Edição das Obras Completas por B. Suphan, 32 vols., Berlin, 1877/1909.
R. Haym: *Herder nach seinen Leben und seinen Werken.* 2 vols., Berlin, 1880/1885.
K. Siegel: *Herder als Philosoph.* Stuttgart, 1907.
E. Kuehnemann: *Herders Leben.* 3.ª ed. Muenchen, 1927.
A. Gillies: *Herder.* Oxford, 1945.
W. Dobbek: *Johann Gottfried Herder.* Weimar, 1950.
R. T. Clark: *Herder. His Life and Thought.* Berkeley, 1955.

na aplicação do conceito "gênio", já revelado em Homero, na Bíblia, em Shakespeare e Ossian, na poesia popular. Mas os critérios estéticos que emprega, embora não menos pré-românticos, são de outra proveniência: de Shaftesbury. Por isso, Herder não caiu no anti-humanismo radical de Hamann; não cedeu, como os "Sturmers", ao desprezo da forma; conservou sempre o respeito da qualidade literária e podia servir de guia ao futuro classicista Goethe. No começo, Herder só se parece limitar a dar expressão compreensível e coerente aos fragmentos confusos da estética irracionalista de Hamann: sobretudo no tratado sobre a origem da língua. Com o fervor místico do seu mestre, Herder proclamou a descoberta da poesia na Bíblia. Enfim, conheceu Shakespeare e Ossian, e estourou, por assim dizer, nos ensaios da coleção *Von deutscher Art und Kunst (Da Mentalidade e Arte Alemãs).* Não é fácil, hoje, apreciar devidamente esse trabalho: primeiro, porque a forma rapsódica, abrupta, do estilo prejudica a expressão; depois, porque as descobertas estéticas ali expostas se tornaram, desde então, lugares-comuns. Herder é um espírito precursor: um dos maiores pensadores da humanidade, experimentando a desgraça de terem sido as suas idéias geralmente aceitas a ponto de se lhes esquecer a origem. Sem dúvida, aquelas páginas *Von deutscher Art und Kunst* constituem a maior peça de crítica literária em língua alemã e um dos grandes documentos da história literária européia. O ensaio sobre Shakespeare é a primeira interpretação síntética do maior dos poetas, a primeira interpretação de uma obra literária – no caso, do *Macbeth* – como estrutura coerente e viva; Schlegel, Coleridge e De Sanctis lhe devem muito. Em vão, o patriotismo germânico de Herder procurou coisa de valor parecido na antiga literatura alemã, mas encontrou-a na arquitetura; nas catedrais medievais. Ao seu jovem discípulo Goethe mandou escrever o ensaio sobre a catedral de Estrasburgo, com o qual começa a se esboçar o medievalismo romântico. Essas grandes obras de arte, as catedrais, foram o resultado do trabalho coletivo de séculos inteiros, obras anônimas como a poesia popular. Nela, Herder encontrou o máximo de gênio poético. O ensaio sobre Ossian ainda repete os esquemas da crítica inglesa. A compreensão madura dos gênios diferentes das várias nações encontra-se na introdução à antologia *Stimmen der Völker in Liedern* (*Vozes dos Povos em Canções*); é uma antologia de *lieds* alemães, canções inglesas, escandinavas, eslavos e até "romances espanhóis". Então, o termo *lied*, de origem anacreôntica, mudou de significação, começando a definir o gênero mais autêntico da poesia alemã. O modelo da

antologia foram os *Reliques*, de Percy, do qual Herder traduziu algumas baladas. Entre as suas descobertas pessoais, figuram as baladas iugoslavas. E todas essas expressões poéticas, Herder as traduziu com a mesma mestria com que traduzirá, no fim da vida, o *Poema de mío Cid*.

Herder não tinha talento para fazer poesia original. Como tradutor, era um mestre, pela capacidade da *empathy*, do sentir com almas alheias, individuais ou coletivas. Herder é o primeiro europeu que, conservando-se cosmopolita no sentido da Ilustração, interpretou a Europa como sinfonia de múltiplas vozes diferentes, das vozes nacionais, sabendo distingui-las e caracterizá-las. Eis a segunda grande contribuição de Herder para o pensamento pré-romântico e romântico: criou o nacionalismo literário. Substituiu a uniformidade da estética classicista pela consciência das particularidades nacionais, criou a consciência nacional dos alemães, dos escandinavos, dos eslavos. E esta parte do seu pensamento de um homem do século XVIII terá um futuro imenso e nefasto: no pangermanismo e no pan-eslavismo. Desse futuro, Herder não é o culpado. As suas idéias eram diferentes. É verdade que atribuiu a cada nação e a cada raça uma "missão histórica", que corresponderia às particularidades nacionais, antecipando assim uma idéia central de Hegel. Mas Herder não é hegeliano *avant la lettre*; quando muito, ele se situa entre Rousseau e Hegel, substituindo a evolução histórica, desultória e revolucionária do primeiro, pela evolução histórica, coerente e lógica do outro. Como filho do século ilustrado, Herder acreditava no progresso infinito da humanidade para o humanitarismo; viu, porém, esse progresso não em linha reta e sim apenas nas espirais complicadas da História. Evitando os anacronismos de Voltaire, aproximou-se das distinções de Vico e sobretudo das "condições da evolução histórica" de Montesquieu; entretanto, interpretou essas condições menos como geofísicas – embora prestando toda a atenção a esse aspecto – do que como condições espirituais, resultados da cooperação entre o "espírito dominante" das diferentes épocas e o "espírito particular" das nações e raças. Considerava como a expressão mais completa dessas condições históricas as literaturas, e tornou-se deste modo o criador da história literária comparada. O novo método histórico de Herder era o instrumento de sensibilidade inédita para compreender e caracterizar as diferenças de espírito e expressão das diferentes épocas históricas. Herder é o criador do historismo, isto é, do método que do-

minará o trabalho científico do século XIX; o método utilizado primeiro pela ciência romântica e, depois, pela ciência positivista.

O historismo é uma expressão máxima do espírito burguês. A sua significação sociológica reside no fato de que a burguesia, depois de ter feito a Revolução, já não precisa de outras revoluções, confiando-se ao progresso lento e "natural". Herder parece-se algo com Burke, inimigo da Revolução Francesa porque a burguesia inglesa já tinha feito a sua revolução, em 1688. Herder foi o profeta revolucionário da não-revolução. Explica-se assim o seu trágico destino pessoal, a cujo pensamento se preparava um futuro tão grande. O novo classicismo de Weimar teve que negar as suas idéias estéticas pré-românticas; e o pré-romantismo do "Sturm und Drang", sendo revolucionário, teve que negar as suas idéias de evolução histórica. Os jovens preferiram Rousseau. Herder morreu meio esquecido; mas, a esse tempo, o pré-romantismo já havia sido substituído pelo romantismo. E das doutrinas de Herder surgirá o conservantismo nacional da Prússia e de todos os conservadores que confiam na História – e dos revolucionários que também confiam na História.

Não é fácil traduzir as palavras "Sturm und Drang": "Angústia e Entusiasmo", "Ânsia e Explosão" seriam expressões algo equivalentes. *Sturm und Drang* é o título de uma peça do "Sturmer" Maximilian Klinger, publicada em 1776. O título impôs-se como apelido do movimento, porque exprimiu bem a mentalidade alemã por volta de 1770, a mistura de mística, à maneira da Alemanha oriental, e de populismo revolucionário, à maneira de Rousseau. Os "Sturmer" eram jovens que, fugidos do seio de famílias e escolas pietistas, chegavam a chocar-se com a realidade feudal da sociedade alemã. Com o fervor místico, herdado dos antepassados, fizeram a propaganda das idéias inglesas de poesia popular e das idéias de revolução popular de Rousseau. Eis o ambiente e os motivos do "Sturm und Drang"[33].

---

33 H. A. Korff: *Der Geist der Goethezeit.* Vol. I. Leipzig, 1923.
H. Kindermann: *Die Entwicklung der Sturm und Drangbewegung.* Stuttgart, 1925.
F. J. Schneider: *Deutsche Dichtung der Geniezeit*. 2.ª ed. Stuttgart, 1952.
H. B. Garland: *Storm and Stress.* London, 1952.
R. Pascal: *The German Sturm and Drang*. Manchester, 1952.

O instrumento com o qual os "Sturmer" pretenderam derrubar a literatura e a sociedade do *ancien régime*, foi o conceito do "gênio". Hamann dera a esse conceito um acento religioso, já pré-existente no uso da palavra por Lowth que, descobrindo a poesia na Bíblia, misturou o conceito teológico da Inspiração e o conceito estético. Os jovens criaram uma "religião do gênio"[34]. A identificação entre gênio poético e gênio popular foi interpretada de maneira revolucionária. "Gênio" é conseqüência de uma inspiração, sem consideração das diferenças sociais; o gênio confere a nobreza a qualquer homem bem dotado, mesmo das classes médias ou baixas da sociedade. Qualquer um pode ser herói como os heróis de Plutarco. Na leitura assídua de Plutarco pelos "Sturmer" reflete-se a educação nas escolas humanistas; mas Rousseau e Alfieri também gostavam muito do biógrafo grego. E qualquer um, mesmo o plebeu, pode ser herói como os de Shakespeare e como o próprio Shakespeare, se tiver gênio. Os conceitos "gênio"' e "herói" misturam-se, confundem-se: o herói é considerado como o gênio das épocas e nações primitivas – e "primitivismo" é palavra de ordem do século – que reage contra os requintes da civilização aristocrática, assim como o plebeu Rousseau reagiu contra os salões de Paris. Contra as *bienséances* do classicismo, dissimulando as verdades desagradáveis, os "Sturmer" apregoam o realismo duro, a ocupação com problemas sociais e sexuais, as expressões fortes e até os palavrões da gíria, a prosa em vez do verso, assim como fala o homem do povo. Esse realismo, os "Sturmer" acreditavam encontrá-lo em Shakespeare.

A influência de Shakespeare sobre a nova literatura alemã é enorme[35]. Já não eram possíveis o desprezo de Gottsched nem a prudência de Lessing. Contra as restrições, inspiradas na estética classicista, das notas da tradução de Wieland surgiram protestos veementes. Shakespeare foi idolatrado. Mas só se adivinharam aspectos parciais do seu gênio. O século XVIII não conhecia outras convenções teatrais além das do classicismo francês. A técnica dramática de Shakespeare não foi reconhecida pelos "Sturmer", como resultado de convenções teatrais diferentes, e sim consi-

---

34 E. Zilsel: *Die Entstehung des Geniebegriffs.* Tübingen, 1926.
P. Grappin: *La théorie du Génie dans le préclassicisme allemand.* Paris, 1952.

35 E. Walther: *Der Einfluss Shakespeare's auf die Sturm und Drangperiode unserer Literatur.* Chemnitz. 1890.
Fr. Gundolf: *Shakespeare und der deutsche Geist.* Berlin, 1914.

derada como ausência de técnica dramática – teatro sem lei, privilégio do gênio exuberante. Não teriam compreendido o papel do verso neste "teatro em liberdade"; e, com efeito, os "Sturmers" só conheciam o Shakespeare em prosa, o de Wieland (em prosa também traduziu Eschenburg as peças restantes), o que fortaleceu a impressão de um teatro fora de todas as convenções de estilo e estilização; de uma arte realista. E essa impressão chegou ao auge, quando as peças de Shakespeare se viram representadas, nos palcos da Alemanha[36]. A princípio, os atores alemães eram incapazes de representar papéis de Shakespeare; os diretores de teatro receavam o protesto indignado dos espectadores "cultos"; quando muito, fizeram adaptações ao gosto classicista, como o *Richard III*, de Weisse. O mérito imenso de ter introduzido Shakespeare no teatro alemão, onde ele devia dominar até hoje, cabe ao grande ator Schröder[37] que, como diretor do Teatro Municipal de Hamburgo, fez representar, a 20 de setembro de 1776, o *Hamlet*. Depois, representou mais 6 peças, em Hamburgo e no Teatro Nacional de Viena, educando o público e educando uma plêiade de atores famosos. Schröder era homem prudente; conhecendo o sentimentalismo e os preconceitos do público alemão, não representou versões integrais de Shakespeare. Tirou as expressões e cenas que lhe pareciam fortes demais, deu a algumas tragédias um *happy end* – e em suma, Schröder, que era também autor de dramas sentimentais ao gosto inglês, transformou as peças de Shakespeare em dramas bugueses-sentimentais, ao gosto alemão. Deste modo, os espectadores sentiam esse Shakespeare schröderiano como poeta contemporâneo, tanto mais que os atores usavam trajes "modernos", quer dizer, de 1770. Foi assim que Shakespeare se incorporou à literatura alemã, em cuja história o dia 20 de setembro de 1776 é uma data decisiva.

A data gravou-se na memória da época. Ainda em *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (*Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister*), a ação gira em

---

36 R. Genée: *Geschichte der Shakespeare' schen Dramen in Deutschland.* Leipzig, 1878.

37 Friedrich Ludwig Schröder, 1744-1816.
Adaptações shakespearianas: *Hamlet* (1776); *Der Kaufmann von Venedig* (1777); *Mass für Mass* (1777); *König Lear* (1778); *Konig Richard II* (1778); *König Heinrich IV* (1778); *Macbeth* (1779).
B. Litzmann: *Friedrich Ludwig Schröder.* 2 vols. Hamburg, 1890/1894.

torno de uma representação de *Hamlet*. Todos os romances daquele tempo estão cheios de discussões dramatúrgicas – ter um teatro shakespeariano era a suprema ambição dessa nação apolítica; e mais do que uma vida de intelectual pequeno-burguês estragou-se no ambiente dos bastidores. Deu-se isso na vida e no romance de Moritz[38], que é, com exceção de um fato, o representante mais típico do "Sturm und Drang": filho de um artesão, criando-se na pobreza, angustiado pelo pietismo do ambiente, fugindo dos fantasmas da sua imaginação, fracassando como ator no teatro – eis o enredo do seu romance autobiográfico *Anton Reiser*, um dos livros mais interessantes do século pela exatidão da auto-observação psicológica. Moritz cultivava a psicologia como ciência, antecipando várias doutrinas do romantismo e da psicanálise sobre os sonhos e o subconsciente. O destino, porém, levou-o depois para a Itália e para os estudos gregos – eis o elemento atípico da sua biografia, aproximando-o de Goethe. O caso de Jung-Stilling[39] é parecido: origem humilde, pobreza, educação pietista, obra autobiográfica – só o desfecho é diferente. Jung não era, como Moritz, uma natureza fáustica, inquieta, mas um místico angustiado que acabou no ocultismo mais fantástico; os seus escritos apocalípticos são o último produto deformado da idéia da "Ecclesia spiritualis". Nem sequer se adivinha isso, lendo-lhe a autobiografia, história de uma mocidade resignada e panorama atraente da vida das classes baixas no século XVIII, livro que Nietzsche considerou um dos cinco melho-

---

38 Karl Philipp Moritz, 1757-1793.
*Magazin zur Erfahrungsseelenkunde* (1783-1793); *Anton Reiser* (1785/1790).
H. Eybisch: *Anton Reiser.* Leipzig, 1909.
G. Hinsche: *Karl Philipp Moritz als Psychologe.* Halle, 1912.
R. Minder: *Die religiöse Entwicklung von Karl Philipp Moritz.* Berlin, 1936.

39 Johann Heinrich Jung, dito Jung-Stilling, 1740-1817.
*Heinrich Stillings Jugend* (1777); *Heinrich Stillings Juenglingsjahre* (1778); *Heinrich Stillings Wanderschaft* (1788); etc.; – *Siegesgeschichte der christlichen Religion* (1799); *Erster Nachtrag zur Siegesgeschichte de christlichen Religion* (1805); *Theorie der Geisterkunde* (1808).
A. Stecher: *Jung-Stilling als Schriftsteller.* Strasbourg, 1913.
H. R. C. Guenther: *Jung-Stilling. Ein Beitrag zur Psychologie des deutschen Pietismus.* Berlin, 1928.
E. Benz: "Russische Eschatologie. Studien zur Einwirkung der deutschen Erweckungsbewegung in Russland". (In: *Kyrios,* I/2, 1936.)

res livros da literatura alemã. O mesmo Jung-Stilling foi, depois, capaz de perturbar a mente da visionária Juliane von Kruedener, cujos sonhos de reunião das Igrejas e nações cristãs empolgaram o tzar Alexandre I. Assim – os caminhos da divulgação tornam-se misteriosos – as idéias de Jung-Stilling se propagaram na Rússia e aparecerão, no fim do século XIX, como reminiscências literais, nas *Três conversações*, de Soloviev.

Moritz e Jung-Stilling pertenceram, pelas origens ao ambiente pietista da Renânia, agitado então pela importação de misticismos da Alemanha oriental, de origem eslava; Hamann fora desses "orientais" fascinantes. O chefe desse "neopietismo" era o suíço Lavater[40], o criador da fisiognomonia e propagandista de uma religiosidade altamente sentimental, chorosa e com acessos de sensualidade. A sua influência sobre a juventude intelectual da Alemanha foi, durante alguns anos, ilimitada; o próprio Goethe o adorava. Lavater representa o aspecto sentimentalista do "Sturm und Drang". A parte rousseauiana estava encarnada em literatos boêmios, como o lendário Christoph Kauffmann, que andava de cidade em cidade, julgando-se herói de Plutarco ou Shakespeare, porque viveu como os selvagens imaginários de Rousseau, e que, sem ter escrito uma linha, virou famoso como "gênio". Era o tipo do "Kerl", quer dizer, "homem rude e forte", ideal dos "Sturmers" e herói das peças turbulentas de Klinger[41], um

---

40 Johann Kaspar Lavater, 1741-1801.
*Geheimes Tagebuch* (1771-1773); *Von der Physiognomik* (1772); *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* (1775/1778).
Ch. Janentzky: *Johann Kaspar Lavater.* Frauenfeld, 1928.
M. Lavater-Sloman: *Genie des Herzens. Die Lebensgeschichte Johann Kaspar Lavaters.* Zuerich, 1939.

41 Maximilian Klinger, 1752-1831.
*Otto* (1775); *Das Leidende Weib* (1775); *Sturm and Drang* (1776); *Die Zwillinge* (1776); *Die neue Arria* (1776); *Medea in Korinth* (1791); *Medea auf dem Kaukasos* (1791); *Fausts Leben, Taten und Höllenfahrt* (1791); *Geschichte Giafars des Barmeciden* (1792); *Geschichte Raphaels de Aquillas* (1793); *Reisen vor der Sündflut* (1795); *Faust der Morgenlaender* (1797); *Geschichte eines Teutschen der neuesten Zeit* (1798); *Der Weltmann und der Dichter* (1798); *Betrachtungen und Gedanken über verschiedene Gegenstaende der Welt und der Literatur* (1803/1805).
W. Kurz: *Klingers Sturm und Drang.* Halle, 1913.
E. Volhard: *Klingers philosophische Romane.* Halle, 1930.

"Kerl" e Wild (o nome significa "selvagem"), herói da peça "Sturm und Drang", que deu o nome ao movimento literário. Série de cenas incoerentes, personagens meio loucos, sintaxe violada, palavrões – o autor acreditava assim ter feito uma tragédia shakespeariana. Contudo, Klinger, amigo de infância de Goethe, mas separado dele pela condição humilde dos seus pais, foi um escritor de grande talento e um caráter independente. Após a tentativa de "out-Herod Herod", escreveu duas tragédias sobre Medéia, adaptações interessantes do assunto grego em estilo shakespeariano, e uma longa série de romances sobre Fausto – já então o personagem lendário parecia aos "Stürmers" a personificação das suas próprias ambições ilimitadas. Como o Fausto de Goethe, Klinger acabou na corte, alto funcionário do tzar dos russos, mas conservando a sua independência pessoal. Sua obra de velhice, o livro de aforismos *Betrachtungen und Gedanken*, revela algo do espírito das conversações de Goethe com Eckermann. Klinger situa-se entre o conformismo político do luterano alemão espiritualmente insubmisso, e o conformismo político do classicista Goethe. Quem, entre os "Sturmers", não fosse capaz de conformar-se acabava mal: assim o maior entre eles, Lenz[42], filho do Báltico. Ganhou fama em pouco tempo; depois, incompatibilizou-se com toda a gente; enfim submergiu na noite da loucura. Lenz foi um gênio malogrado; em outras condições e com mais firmeza de caráter teria sido um dos maiores escritores da literatura alemã. No seu drama burguês *Die Soldaten* (*Os Soldados*) conseguiu criar um estilo dramático próprio, que de vez em quando reaparecerá na dramaturgia alemã: cenas fortemente realistas em seqüência incoerente e rápida, desfecho brutalmente trágico, diálogo lacônico em linguagem popular, humorismo grosseiro e emoções que ferem o coração, ataque vigoroso a problemas

---

42 Jakob Michael Reinhold Lenz, 1751-1792.
*Der Hofmeister* (1774); *Die Soldaten* (1776); *Gesammelte Schriften* (edit. por L. Tieck, 1828.)
Edição crítica das obras completas por B. Titel e H. Haug, 2 vols., Stuttgart, 1963.
L. Tieck: *Goethe und seine Zeit.* 1828 (introdução da edição citada, vol. I).
Er. Schmidt: *Lenz und Klinger.* Berlin, 1878.
M. N. Rosanov: *Lenz, der Dichter der Sturm und Drangperiode* (trad. do russo). Leipzig, 1909.
H. Kindermann: *Lenz und die deutsche romantik.* Wien, 1925.

políticos e sexuais; essas obras dramáticas serão no século XX revivificadas por Brecht. A sua poesia lírica, publicada decênios depois da sua morte, revelou um grande talento, talvez não muito inferior ao gênio de Goethe.

O próprio Lenz, amigo invejoso de Goethe, sentiu-se dolorosamente eclipsado pelo poeta maior. Quando o romântico Tieck publicou, em 1828, as obras inéditas de Lenz, aproveitou-se da ocasião para esboçar um panorama da literatura alemã de 1775, colocando Lenz, em vez de Goethe, no centro. Mas a obra de Lenz não bastava para justificar a inversão dos valores; na verdade, Tieck jogou o próprio Goethe contra Goethe, quer dizer, o "Sturmer" Goethe contra o classicista Goethe.

Goethe[43] pertence ao "Sturm und Drang" pelas suas obras mais populares: a tragédia histórica, "shakespeariana", *Goetz von Berlichingen*, até hoje muito representada na Alemanha. Depois, sua obra de mais larga repercussão internacional, o *Werther*, o único dos romances sentimentais do século XVIII que ainda continua legível; enfim, uma parte considerável da sua obra lírica. Ainda como "Sturmer" redigiu Goethe as primeiras versões das suas obras mais definitivas: o *Urfaust*, primeiro esboço de *Faust*, e o romance *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* (*A Vocação Teatral de Wilhelm Meister*), primeira versão de *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Medievalismo e shakespereolatria, sentimentalismo revoltado e desesperado com reminiscências de Ossian, poesia popular, ambições titânicas, fáusticas, problemas da relação entre os sexos, vagabundagem letrada, discussões sobre *Hamlet* – aí estão, naquelas primeiras obras de Goethe, todos os motivos e preocupações do "Sturm und Drang". Se porventura falta qualquer coisa, seria possível encontrá-la na fase correspondente do seu companheiro de tempos posteriores, Schiller[44]; o entusiasmo shaftesburyano das primeiras poesias; a revolta anarquista dos *Räuber* (*Os Bandoleiros*), que

---

43 *Goetz von Berlichingen mit der eisernen Hand* (1773); *Die Leiden des jungen Werthers* (1774), *Clavigo* (1774); *Urfaust* (1775); *Stella* (1776); *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* (1777).
Cf. nota 99.

44 *Die Räuber* (1781); *Anthologie auf das Jahr 1782* (1782); *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua* (1783); *Kabale und Liebe* (1784).
Cf. nota 106.

continua uma peça querida da mocidade alemã; o republicanismo de *Fiesco*, a corajosa tragédia social *Kabale und Liebe* (*Intriga e Amor*) mal construída, mas de irresistível efeito no palco. As diferenças são, no entanto, consideráveis: diferenças de origens, de repercussão e de evolução. Goethe, filho da classe média superior, após ter sido poeta anacreôntico e de ter passado pelo pietismo sentimental da Renânia, foi amigo e discípulo de Herder; os seus modelos são os do pré-romantismo inglês, Shakespeare e a Bíblia, Homero e Ossian; e assim dará nova vida revolucionária ao drama histórico, ao romance sentimental à maneira de Richardson e Rousseau, e ao *lied*. Schiller veio de Klopstock, o estilo o revela; libertou-se do vago entusiasmo religioso pela influência de Rousseau e pela leitura de Plutarco – em tradução francesa, aliás, porque não sabia o grego – e inspira nova vida revolucionária ao choroso drama burguês.

São diferentes, também as repercussões. *Werthers junge Leiden* (*Os Sofrimentos do Jovem Werther*) é o livro alemão de mais larga repercussão internacional[45], impressionou em toda a parte onde os filhos da classe média superior se revoltaram, desesperados, contra a sociedade feudal. Daí o êxito limitado na Inglaterra, de estrutura social diferente – mais tarde, porém, o aristocrata Byron tornou-se wertheriano, porque encontrava-se em situação semelhante diante da sociedade burguesa. O sucesso do romance foi enorme na França, desde a primeira tradução, já de 1776; Napoleão leu o *Werther* nada menos que sete vezes, Chateaubriand o imitará, no *René*. Na França surgirá até um Werther às avessas, o Julien Sorel, de Stendhal. E houve, na Itália, o Werther patriota, o Jacopo Ortis, de Foscolo.

Schiller parece muito mais revolucionário – foi filho da classe média inferior; mas esta estava oprimida demais, na Alemanha, para poder pensar em emancipação política. Só na França foi o jovem Schiller festejado como revolucionário; a Convenção conferiu-lhe o título de cidadão honorário da República. No resto, só encontrou ressonância, fora da Alemanha, onde uma juventude precisava, como ele mesmo, reagir ao entusiasmo religioso. Eis a tonalidade particular do "Sturm und Drang" escandinavo, colocado entre Klopstock e Schiller.

45 J. W. Appel: *Werther und seine Zeit.* 4.ª ed. Oldenburg, 1896.

As primeiras influências pré-românticas na Suécia foram inglesas: Thomson, Young, Ossian. Idéias de Rousseau entraram através do famoso salão literário de Hedwig Charlotte Nordenflycht[46], mulher apaixonada pelo "progresso", mas sentimental e angustiada na poesia. O pleno impacto de Rousseau e Klopstock juntos produziu em Lidner[47] um sentimentalismo febril e histérico; é um Schiller sem saída para o classicismo, mas de uma força admirável para exprimir visões estranhas. Na Dinamarca, porém, nasceu o maior poeta pré-romântico do Norte: Johannes Ewald[48], um dos mais típicos entre os "Sturmers", mas um gênio malogrado. Fugiu do pietismo da casa paterna, fracassou na vida; e voltou para morrer, com 38 anos de idade, na miséria. Deixou – isso já não surpreende – uma autobiografia arrependida e muita poesia lírica, canções eróticas, patrióticas e religiosas que Ewald costumava inserir em tragédias classicistas de assuntos nacionais – e no *vaudeville Fiskerne*, mistura de pastoral lírico e opereta de colorido nacional; *Fiskerne* é o primeiro espécime de um gênero particular da literatura dinamarquesa, da qual Ewald foi o primeiro grande poeta lírico. Baggesen[49], enfim, que co-

---

46 Hedwig Charlotte Nordenflycht, 1718-1763.
*Den soerjand Turturdufwan* (1743); *Qwinligit Twanskepel. Af en Herdinna i Norden* (1744-1750).
J. Kruse: *Hedwig Charlotte Nordenflycht.* Stockholm, 1895.
H. Borelius: *Hedwig Charlotte Nordenflycht.* Stockholm, 1921.

47 Bengt Lidner, 1757-1793.
*Aret* (1783); *Spastaras doed* (1783); *Medea* (1784); *Gericht* (1788); *Jerusalem* (1788).
K. Warburg: *Lidner.* Stockholm, 1889.
L. Josephson: *Lidner.* Stockholm, 1947.

48 Johannes Ewald, 1743-1781.
*Soergekantate over Frederik V* (1766); *Adam og Eva* (1769); *Rolf Krake* (1770); *Balders Dod* (1774); *Fiskerne* (1778); autobiografia *Levned og Meninger* (1783).
Edição por H. Briz e V. Kuhr, 6 vols., Kjoebenhavn, 1914/1924.
H. Magon: *Die Klopstockzeit in Daenemark.* Vol. I: "Johannes Ewald". Hamburg, 1926.
K. Flor: *Johannes Ewald.* Kjoebenhavn, 1943.

49 Jens Baggesen, 1764-1826.
*Labyrinthen* (1792/1793); *Parthenais oder die Alpenreise* (1804); *Adam und Eva* (1827).
H. Arentzen: *Baggesen og Oehlenschlaeger.* 8 vols. Kjoebenhavn, 1870/1878.
J. Clausen: *Jens Baggesen, en litterär-psychologisk Studie.* Kjoebenhavn, 1895.

meçara como folhetinista espirituoso, à maneira de Sterne, preferiu escrever, em vez do dinamarquês materno, em língua alemã, na língua e no estilo de Schiller, exprimindo, como Rousseau, a emoção religiosa e os seus sentimentos de indignação revolucionária perante a paisagem majestosa dos Alpes. Mais tarde, o boêmio aventureiro voltará ao estilo picante, satírico, afrancesado, para lutar contra Oehlenschlaeger e o romantismo dinamarquês; no foro íntimo, tinha-se conformado com a burguesia.

Quem, entre todos os contemporâneos de Schiller, mais se parece com ele é Alfieri, que não o conheceu. Pessoalmente, não tinham muito em comum: o desdenhoso aristocrata italiano e o ambicioso pequeno-burguês alemão. Mas por mais diferentes que fossem os motivos, acabaram na mesma condenação da Revolução Francesa que tinham saudado com entusiasmo. O burguês Goethe nunca tivera ilusões a respeito; em compensação, era mais capaz de compreender a significação do acontecimento e profetizar, já em 1792, o advento de uma nova era da História. O conformismo é característico de todos os classicismos; e no caso do classicismo alemão também existe um fundo burguês, embora de importância reduzida.

Durante todo o século XVII, apesar de épocas de paz prolongadas e de certos progressos, a Alemanha não se refizera dos estragos da Guerra de Trinta Anos; a vida suntuosa das pequenas cortes, iludindo pelas aparências artísticas, não era índice de situação econômica melhor. Só nos últimos decênios do século se torna notável o comércio marítimo de Hamburgo, alimentado pela indústria de linho e pela mineração na Prússia e na Saxônia. A Alemanha assistiu, então, a algo como os começos tímidos de uma "revolução industrial" em tamanho provinciano, que só tomará vulto depois de 1830. O próprio Goethe, como ministro de Estado em Weimar, ocupou-se com os negócios da mineração. Certas poesias suas, dos seus primeiros anos de Weimar e já depois do "Sturm und Drang", sobre os benefícios da paz e do trabalho, lembram as apóstrofes de Pope – "Hail, sacred peace!..." – depois da revolução de 1688. Afinal, poder-se-ia estabelecer um paralelo entre o plutarquismo rousseauiano do "Sturm und Drang" e o classicismo afetado e violento dos jacobinos; e mais outro paralelo, entre o classicismo majestoso de Weimar e o estilo *Empire* dos palácios e móveis de Napoleão. Mas este

confronto seria esquemático demais; e não daria a atenção devida à diferença entre o grecismo de Goethe, e o classicismo neo-romano de Alfieri e dos jacobinos, do qual Schiller está mais perto. Este mesmo criou, para formular a diferença, as expressões "poesia ingênua" e "poesia sentimental", distinção que aprofundou os conceitos pré-românticos a respeito de Homero e Virgílio. O senso histórico, conquista dos pré-românticos e de Herder, destruiu a antiga identificação simplista das coisas gregas e das coisas romanas; os estudos arqueológicos de Caylus e Winckelmann contribuíram para o mesmo fim. Reconheceram-se na arte e literatura romana os artifícios de uma civilização imitadora, requintada e decadente, enquanto a Grécia aparecia como o paraíso dos gênios originais, primitivos sem vulgaridade. Homero foi considerado como o Ossian de um país mediterrâneo e de uma Idade Áurea. Para os alemães, a distinção entre Atenas e Roma significou uma revelação de primeira ordem. Três vezes – antes da Reforma, no século barroco, e na época de Gottsched – pretenderam construir um classicismo alemão; e cada vez fracassaram, porque a Antiguidade se lhes apresentou vestida à romana. Os alemães não são de origem latina nem de religião romana como os italianos e franceses, nem possuem a tradição latinista dos ingleses. Com a Grécia, porém, nenhuma das nações européias está ligada pelo sangue ou pelas tradições religiosas, de modo que os alemães não se encontravam, a esse respeito, em situação de inferioridade. E a interpretação da Grécia como país da poesia original, da aurora da humanidade, facilitou a identificação mental dela com a Alemanha, nação jovem, isto é, que só então começara a ter uma literatura própria. O grecismo tornou-se parte integral da "cultura", da *Bildungsreligion*; a síntese greco-alemã tornou-se a suprema ambição[50], a Grécia, uma religião. Homero, na tradução de Voss, e Platão, na tradução de Schleiermacher, pareciam autores alemães.

Não é preciso dizer quanta ilusão havia em tudo isso. A Alemanha não era "jovem": tinha tradições, se bem que incompatíveis com a tradição geral européia; e a influência francesa, inevitável apesar de toda a

50 G. Stefansky: *Das hellenisch-deutsche Weltbild.* Leipzig, 1925.
W. Rehm: *Griechentum und Goethezeit. Geschichte eines Glaubens.* 3.ª ed. Bern, 1952.

francofobia, era afinal uma tradição latina, mais acessível aos alemães do que a Grécia longínqua e remota. Já Schiller, pequeno-burguês sem formação grega, menos "elite" do que Goethe, preferiu formas latinas, aproximando-se, depois, cada vez mais da tragédia francesa. A procura de épocas de "genialidade original" não parou depois da descoberta da Grécia; e já na época de Weimar, Heinse descobriu a Renascença italiana, que tinha para ele cores pré-românticas. No fundo, os "gregos" de Weimar são pré-românticos, vestidos à moda de Atenas. O último classicismo é o último capítulo do pré-romantismo.

Esse classicismo pré-romântico não se limita à Alemanha; é um movimento europeu ao qual pertencem Alfieri, Monti, Foscolo, Meléndez Valdés, Chénier[51]. Não é o artifício de um grupo de evasionistas, assustados pela Revolução. Ao contrário, é a conseqüência da Revolução que, começando como explosão pequeno-burguesa, logo se transformou em vitória da burguesia; e à base burguesa corresponde a forma classicista, *conspicuous consumption*, que imita o classicismo da aristocracia derrotada.

Dentro do último classicismo é possível distinguir três fases estilísticas: na primeira ainda prevalecem os elementos romanos; na segunda, o fundo pré-romântico é mais sensível; na terceira estabelece-se o equilíbrio de um classicismo burguês. As três fases não se sucedem em ordem rigorosamente cronológica. Não se trata de uma evolução, e sim de três soluções diferentes de um mesmo problema: romper a aliança entre o Classicismo e a Ilustração, para chegar do classicismo aristocrático ao classicismo burguês.

Ainda meio "romano" era o conde de Caylus[52], ao qual Winckelmann deveu sugestões preciosas. As suas grandes obras de gravuras de objetos arqueológicos respiram a atmosfera dos museus do Vaticano construídos no século XVIII: vastas salas bem iluminadas, de arquitetu-

---

51 Fr. Ernst: *Der Klassizismus in Italien, Frankreich und Deutschland.* Zuerich, 1914.

52 Anne-Claude-Philippe, comte de Caylus, 1692-1765.
*Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises* (1752/1767); *Tableaux d'Homère et de Virgile* (1757).
S. Rocheblave: *Essai sur le comte de Caylus.* Paris, 1887.

ra simples, cheias de uma multidão de estátuas brancas. O classicismo "romano" do grande pintor jacobino Jacques-Louis David realizou a arte que Caylus desejara ver. As estátuas de Caylus em movimento, eis o romance do abbé Barthélemy[53], o *Jeune Anacharsis*: um enredo simples serve para dar fundo novelístico a um guia de antiguidades gregas. E esta obra de erudição considerável e impotência criadora absoluta foi um dos livros mais lidos do fim do século, a ponto de tornar-se popular e de aparecerem entre os jacobinos diversos sujeitos com o nome de Anacharsis. Toda a literatura do jacobinismo e do *Empire*[54] é assim: literatura de homens e mulheres em toga romana e *chlamynx* grega, estas deitadas em sofás "antigos", na atitude de madame Récamier, aqueles agitando pateticamente os braços na tribuna. O ditador da poesia é o frio poeta descritivo Fontanes[55], pouco sensível às emoções humanas, mas homem de grande dignidade pessoal. O gênero específico da literatura jacobina é a eloqüência[56], que logo se afasta da solidez e do vigor epigramático de Mirabeau, para derramar-se em declamações sentimentais ou terrificantes. O orador típico da Revolução é o girondino Pierre-Victurnien Vergniaud (1753/1793), senhor de eloqüência de advogado, salgada de citações e reminiscências latinas. O seu inimigo Robespierre falava melhor, mas no mesmo estilo. Camille Desmoulins[57], como orador, é apenas o tribuno vulgar do Palais-Royal; como redator do *Vieux Cordelier* é um jornalista de primeira ordem. Mas nunca antes nem depois se viu jornal destinado ao povo, em que tão grande parte do texto consistisse em citações de Lívio e Tácito, sem esquecer os versos de Ovídio e Lucano. E não

---

53 Jean-Jacques Barthélemy, 1716-1795.
*Voyage du jeune Anacharsis en Grèce vers le milieu du IVe siècle avant l'ère vulgaire* (1788).
M. Badolle: *L'abbé Basthélemy et l'hellénisme en France dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle.* Paris, 1927.

54 M. Albert: *La littérature française sous la Révolution, L'Empire et la Restauration. 1789/1830*. Paris, 1891.

55 Cf. "O rococó", nota 33.

56 A. Aulard: *Les orateurs de la Révolution.* 3 vols. Paris, 1905/1907.

57 Camille Desmoulins, 1760-1794.
*Les Vieux Cordelier* (dezembro de 1793 até fevereiro de 1794).
J. Claretie: *Camille Desmoulins.* Paris, 1908.

foi mera afetação: Desmoulins era uma natureza de Graco e caiu como um Graco.

Se a eloqüência é um meio de *mettre-en-scène* a própria personalidade, não nos espanta a popularidade do teatro nessa época de políticos-atores e tragédias históricas vividas[58]. O dramaturgo mais notável do teatro jacobino é Marie-Joseph de Chénier[59], irmão do grande e infeliz poeta guilhotinado, ao qual defendeu no *Discours sur la calomnie*. As tragédias de M.-J. Chénier são voltairianas; apenas, a alusão "filosófica" é substituída pela alusão política. Não faltam vigor de expressão e coragem de atitude contra os terroristas.

"Des lois et non du sang: ne souillez pas vos mains!"

Menos franco era Nepomucène Lemercier[60]; August Whilhelm Schlegel saudou-lhe o *Agamemnon* como renovação da tragédia francesa – mas Lemercier só pilhara, e com prudência, Shakespeare, que conheceu através das traduções e versões e Le Tourneur e Ducis. A sua obra realmente original é a "comédia histórica" *Pinto*, antecipação da dramaturgia de Scribe, explicando acontecimentos históricos por pequenas intrigas pessoais. Lemercier já não é um jacobino e sim um burguês do *Empire*.

O teatro jacobino não tem muito valor nem é independente. Soube aproveitar-se de várias lições estrangeiras, sobretudo do teatro "pré-jacobino" de Alfieri, com o qual Marie-Joseph de Chénier tem mais do que um ponto de contato[61].

---

58 H. Welschinger: *Le théâtre de la Revolution.* Paris, 1881.

59 Marie-Joseph de Chénier, 1764-1811.
*Charles IX* (1789); *Caius Gracchus* (1792); *Timoléon* (1794); *Tibère* (public. 1819; repres.1844).
A. Liéby: *Étude sur le théâtre de Marie-Joseph Chénier.* Paris, 1901.

60 Nepomucène Lemercier, 1771-1840.
*Agamemnon* (1797); *Pinto* (1800).
G. Vauthier: *Essai sur la vie et sur les oeuvres de Nepomucène Lemercier.* Paris, 1886.

61 O. Tognozzi: *Alfieri e Marie-Joseph Chénier.* Pistoia, 1906.

Alfieri[62] realizou o que aqueles escritores jacobinos tentaram em vão: eternizou em grande estilo clássico a tempestade furiosa da sua época, de que ele era a expressão mais perfeita. À primeira vista, não parece assim: o classicismo de Alfieri é retórico, seco, criando tipos sem vida, estátuas que andam, movidas por paixões artificiais, última decadência da tragédia francesa. Pelo esquema, as suas tragédias não se distinguem muito dos melodramas de Metastasio; e assim com os espectadores do grande libretista, Alfieri também é um aristocrata decadente e neurastênico em vésperas da Revolução. Na verdade, a inegável neurastenia de Alfieri é a sua força; agi-

---

62 Vittorio Alfieri, 1749-1803.
*Cleopatra* (1775); *Tragedie* (edit. Didot, 1787/1789: *Filippo,* 1783; *Polinice; Antigone; Virginia,* 1777; *Agammemnone,* 1776; *Oreste,* 1777; *Rosmunda; Ottavia,* 1779); *Timoleone,* 1780; *Merope,* 1782; *Maria Stuarda; La Congiura de' Pazzi; Saul,* 1782; *Mirra,* 1784; *Bruto primo,* 1787; *Bruto secondo,* 1788; *Alceste* (1798).
Comédias: *L'Uno* (1800); *I Pochi* (1801); *I Troppi* (1802); *L'Antidoto* (1803); *Il Divorzio* (1803); *La Finestrina* (1803).
Poesia: *Etruria vendicata* (1784); *Satire* (1792/1797); *Misogallo* (1799); *Rime* (1803).
Prosa: *Del principe e delle lettere* (1795); *Della Tirannide* (1801); *Vita di Vittorio Alfieri da Asti scritta da esso* (1804).
Edição das tragédias por R. Dusi, Torino, 1926.
Edição da *Vita* por F. Maggini, Firenze, 1927; edição das *Rime* por M. Scherillo, Milano, 1917.
E. Bertana: *Vittorio Alfieri, studiato nel pensiero, nella vita e nell'arte.* 2.ª ed. Torino, 1904.
P. Gobetti: *La filosofia politica di Vittorio Alfieri.* Torino, 1923.
A. Momigliano: *Mirra.* Firenze, 1923.
U. Calosso: *L'anarchia di Vittorio Alfieri.* Bari, 1924 (2.ª ed., 1949).
N. Busetti: *La vita e le opere di Vittorio Alfieri.* Livorno, 1924.
A. Momigliano: *Saul.* Catania, 1925.
L. Vincenti: "Alfieri e lo Sturm und Drang". (In: *Festgabe fuer Karl Vossler.* Muenchen, 1932.)
B. Croce: "Alfieri". (In: *Poesia e non poesia,* 2.ª ed. Bari, 1936.)
M. Fubini: *Vittorio Alfieri. Il pensiero, la tragedia.* Firenze, 1937.
R. Ramat: *Alfieri tragico-lirico.* Firenze, 1940.
G. Natali: *Vittorio Alfieri.* Roma, 1949.
G. A. Levi: *Vittorio Alfieri.* Firenze, 1950.
C. Cappuccio: *La critica alfieriana.* Firenze, 1951.

tou uma vida que parecia destinada a encharcar-se no vício. Durante quase trinta anos, o aristocrata piemontês levou a vida fútil dos seus companheiros de classe do rococó, até que em 1775, uma espécie de revelação ou conversão repentina o esclareceu sobre "l'ozio mio stupido". Até aquela data só tinha falado francês; aprendeu, então "l'idioma gentil", leu os antigos, e, como ele mesmo diz, "entre muitas lágrimas", características do sentimentalismo do século, escreveu sua primeira tragédia. Conheceu a condessa Luísa Albany, que fora amante do último rebento da casa Stuart; levou com ela uma vida meio de grande senhor, meio de vagabundo; escapou em Paris ao terrorismo da Revolução que tinha saudado; passou os últimos anos em Florença, evitando os homens, olhando só para os grandes monumentos do passado, sonhando com associar-se a Dante e Petrarca, Ariosto e Tasso como o quinto grande poeta da Itália e seu primeiro trágico; e foi sepultado no Panteão nacional de Santa Croce; ali ficou lembrado pelo epitáfio que ele mesmo compusera: "Optimis perpaucis acceptus, nemini nisi fortasse sibimet ipsi despectus." Eis o homem que se nos apresenta na *Vita di Vittorio Alfieri da Asti scritta da esso*, uma das maiores autobiografias de todos os tempos e a maior das suas obras. Uma grande alma viril entre as máscaras do Rococó.

Um grande homem, mas não um igualmente grande poeta. Orgulhava-se da dureza intencional dos seus versos –

"Son duri, duri...
Non son cantati,
Stentati, oscuri...
Saran pensati."

Após dois séculos de música doce pretendeu ensinar à língua italiana a pensar e agir. Sem dúvida, naquela dureza havia incapacidade involuntária de cantar. Alfieri é o único poeta notável da literatura universal que precisava aprender a poetar, que se forçou a poetar. Só é poeta espontâneo nos sonetos, expressões imediatas da sua grande alma; muitas vezes, são autorretratos ou instantâneos dos seus estados de alma, muito variáveis:

"Sperar, temere, rimembrar, dolersi..."

É raro o uso do soneto para confissões assim, e por isso, é tanto mais espantosa a arquitetura magistral dos sonetos personalíssimos de Alfieri. Evidentemente, aquele classicismo que parece seco lhe era indispensável para disciplinar sua alma apaixonada. Por isso Alfieri acreditava ter inventado o seu sistema dramatúrgico que, na verdade, pouco se distingue do sistema de Voltaire: concentração máxima do diálogo, falta (típica do século XVIII) de colorido local e histórico, ausência das banalidades amorosas, rapidez quase precipitada da ação. Dentro desse sistema, a sua técnica é magistral. A sua *Merope* é superior à *Merope*, de Voltaire; a sua *Virginia* é superior a todas as numerosas versões do assunto; a sua *Mirra* é um *pendant* digno de *Phèdre*. Seu *Oreste* é o que, no teatro moderno, mais se aproxima do grego. Em *Agamemnone* há cenas de vigor shakespeariano; e *Timoleone* é o cume do "teatro jacobino". Quando são lidos parecem frios; no palco, ardem de paixão. "Scrivere tragedie vuol dir essere appassionato e bollente." A sua retórica retumbante mas lacônica até o mínimo possível de palavras é expressão de uma paixão violenta; às vezes, os seus personagens parecem estar com vontade de se dilacerar um ao outro. São, todos eles, retratos do autor

> "Irato sempre, e non maligno mai;
> La mente e il cor meco in perpetua lite."

O próprio Alfieri é o maior dos seus personagens trágicos. É um individualista furioso, com o desejo violento de não ver ninguém acima de si, um inimigo mortal dos "tiranos" –

> "... In trono
> Trema chi fa tremar"

– de todas as tiranias, seja a dos reis, seja a outra tirania, a da multidão que ele denunciou, enfim, em sátiras tremendas contra a Revolução Francesa. Já se notou que o autor de *Della tirannide* tratou os tiranos nas suas tragédias com simpatia secreta; no fundo, ele mesmo era um tirano nato, um anarquista, possesso de paixões demoníacas, rebentando contra quem podia limitar-lhe a "liberdade" que só a sua situação histórica o fez confundir com revolução e patriotismo italiano. Não teria agüentado regime nenhum. Por isso, era um homem melancólico e desesperado, tal como se

retratou nos versos do *Saul,* sua maior tragédia, inspirada pela dramaturgia de Shakespeare e pelos versos ossiânicos de Cesarotti.

Alfieri parece classicista, porque foi italiano. Na verdade, é o maior poeta do "Sturm und Drang", inibido pelas tradições clássicas da língua neolatina. Parece-se muito com Schiller, com quem se encontrou em dois assuntos, *Filippo* e *Maria Stuarda*. A sua atitude política é, porém, mais nítida do que a do conformista alemão. Nas suas *Satire* aparece uma classe que ele odeia mais ainda do que os "reis" e "tiranos": a "Sesqui-Plebe" dos advogados, comerciantes e escribas; a classe média. Odeia o absolutismo dos reis católicos, a tirania prussiana, a tirania jacobina, e simpatiza só com a Inglaterra aristocrática. Não é burguês, de modo algum, e por isso o seu classicismo é falso. Os contemporâneos consideravam-no, deveriam considerá-lo jacobino. Os críticos do século XIX admiravam-no como profeta da Itália unificada, monárquica e constitucional, assim como profeta de dias melhores da pátria então humilhada:

> "Gli odo gia dirmi: o vate nostro, in pravi
> Secoli nato, eppur create hai queste
> Sublimi età, que profetando andavi."

Patriotismo sincero, mas tão ilusório como o seu democratismo – atitudes falsas que estragaram a obra do grande individualista. Não fica muito: *Saul*, um grupo de sonetos, e sobretudo a *Vita*. Alfieri só exprimiu, apresentou e profetizou a sua própria pessoa. Não é poeta pelo gênio poético, nem sequer pelo talento poético. É poeta autêntico, porque foi um grande homem.

O personagem ideal de Alfieri não é o jacobino tiranicida, mas o grande indivíduo; mesmo que fosse tirano. Personagem alfieriano é Napoleão Bonaparte[63], jacobino insubordinado, general da República, primeiro-cônsul, e, enfim, imperador dos franceses. Lanson notou o grande

---

63 Napoléon Bonaparte, 1769-1821.
Edição das proclamações e discursos políticos por G. Barral, Paris, 1896.
A. Guillois: *Napoléon, l'homme, le politique, l'orateur.* 2 vols. Paris, 1889.
N. Tomiche: *Napoléon écrivain.* Paris, 1952.

estilo, classicista e pessoal, das suas proclamações e discursos, a força epigramática das suas metáforas, as reminiscências de leituras latinas. Não consta que Napoleão tenha conhecido Alfieri; as suas leituras preferidas eram Plutarco, César e o *Werther*; no teatro, gostava de Corneille, cujas tragédias o grande ator clássico Talma lhe representava de tal modo que devem ter parecido tragédias do poeta que preferira aqueles mesmos livros: Alfieri. Assim como este, Napoleão também não era propriamente poeta, mas grande escritor porque era grande homem. De fora da literatura, dominava a literatura do seu tempo, como dominava exércitos, países e nações.

Aos escritores do tempo de Napoleão custou muito acompanhar-lhe o caminho tortuoso de jacobino, general, cônsul, imperador. Caracteres mais fortes escaparam-lhe, fazendo oposição; e, como se fosse conseqüência inelutável da atitude oposicionista, Chateaubriand e madame de Staël abandonaram o classicismo, tornando-se românticos. Fiéis ao "grande estilo" só podiam ficar os conformistas e oportunistas, como Bilderdijk[64], que os holandeses consideravam, durante o século XIX, o seu maior poeta depois de Vondel; até hoje o apreciam muito os círculos calvinistas da sua pátria. Com efeito, Bilderdijk possuiu o domínio absoluto da língua. Soube insuflar certo lirismo a um poema didático à maneira de Pope, *De Ziekte der Geleerden*; também soube fazer poesia anacreôntica; as suas canções religiosas revelam emoção sincera, se bem que em linguagem retórica. A sua ode a Napoleão, conquistador da Holanda, é mesmo uma obra-prima do grande estilo; mas não é sincera. Bilderdijk mostrou coragem cívica só depois, como lutador reacionaríssimo contra o liberalismo e a democracia do seu tempo. Na verdade, era um egoísta e comodista, oportunista e hipócrita, ortodoxo intolerante

64 Willem Bilderdijk, 1756-1831.

*Bloemtjes* (1785); *Buitenleven* (1800/1802); *De Mensch* (1804/1805; versão livre do *Essay on Man,* de Pope); *Gebed* (1806); *Ode aan Napoleon* (1806); *Willem van Holland* (1808); *Floris V* (1808); *De ziekte der Geleerden* (1809); *De Kunst der Poezie* (1809); *De Ondergang der eerste Wereld* (1810); *De Geestenwereld* (1811); *Uitvaard* (1811); *Hollands Verlossing* (1813-1814); *Boetzang* (1826).

H. Bavinck: *Bilderdijk als denker en dichter.* Haarlem, 1906.

G. Van Elring: *Willem Bilderdijk, een dichterstudië.* Haag, 1908.

W. Kloos: *Bilderdijk. Bloemlezing met inleiding.* Amsterdam, 1909.

e libertino devasso, leitor confuso de mil livros, classicista à maneira de Pope pelo hábito e acompanhando a moda de Ossian. A mistura deu, às vezes, certo: no poema bíblico *De Ondergang der eerste Wereld* (*O Fim do Primeiro Mundo*) há algo de Milton; e nas poesias religiosas há algo de Wordsworth. A literatura holandesa moderna devia condenar este último classicista malogrado pelo conformismo e a intolerância. O mesmo destino de "ser o último" foi, em outro pólo da literatura européia, o de Monti; com a diferença de que o enobreceu a grande tradição da literatura italiana, na qual ele foi o último representante do estilo antigo.

O germe desse fim encontra-se nas poesias eróticas de Ludovico Savioli[65], encantadoras miniaturas ao gosto do Rococó, poesias que parecem anacreônticas, mas que, na verdade, são ovidianas; Savioli traduzira mesmo Ovídio. Por mais estranho que pareça, Ovídio, o poeta mais querido entre os latinos, durante tantos séculos, estava meio esquecido no século XVIII. Savioli lembrou-se do erótico latino, porque ele, como toda a sua época, tinha perdido a fé em tudo menos no prazer; é um poeta puramente pagão, e isso sem afetação; por essa razão mesma é poeta autêntico. O neopaganismo de Savioli é o sinal do aparecimento do neoclassicismo na literatura italiana; mas o resultado psicológico foi apenas certa falta de resistência contra influências e imposições alheias. O primeiro impacto veio do ossianismo de Cesarotti, tornando a língua clássica capaz da expressão de meios-tons e nuanças. Depois veio o impacto da Revolução francesa, produzindo uma literatura jacobina em língua italiana[66]. Poucos são os que resistem: entre estes, significativamente, se encontram os liberais pré-revolucionários que adotam, contra o classicismo dos jacobinos, o estilo pré-romântico, como Alessandro Verri[67], o irmão do liberal Pietro

---

65 Ludovico Savioli, 1729-1804.
*Amori* (1765).
A. Baccolini: *Vita e opere de Ludovico Savioli.* Bologna, 1922.

66 P. Hazard: *La révolution française et les lettres italiennes.* Paris, 1910.

67 Alessandro Verri, 1741-1816.
*Le notti romane al sepolcro degli Scipioni* (1792).
A. Leprieri: *Studio biografico critico su Alessandro Verri e le "Notti romane".* Milano, 1900.

Verri; em uma espécie de meditação dialogada em prosa, *Le notti romane al sepolcro degli Scipioni* usou expressões de Young para defender um vago patriotismo romano-italiano. Monti partirá de atitude semelhante. Com tudo mais, o classicismo jacobino conquistou as novas repúblicas, criadas pelos franceses: a República Cisalpina, na Lombardia, a República Cispadana, na Romagna, a República Partenopéia, em Nápoles. Testemunha desses tempos agitados é Carlo Botta[68], jacobino, depois partidário de Napoleão, autor de um poema classicista *Camillo*; e, sobretudo, historiador da Itália jacobina em estilo clássico, eloqüente e conciso, grave, sereno e, por vezes, ligeiramente irônico. As tragédias de Alfieri, até então pouco conhecidas e quase nunca representadas (*perpaucis acceptus*), revelaram, naquele tempo a sua eficiência revolucionária, constituindo a *pièce de résistance* do teatro jacobino; e Botta descreve-lhes o sucesso popular: "Em Nápoles, durante a época da República Partenopéia, as tragédias de Alfieri foram representadas em presença de uma multidão enorme, e de vez em quando levantaram-se oradores, interrompendo os atores e dizendo: – Notai, cidadãos, que esse caso é o nosso caso, seja o do Bruto ou da Virgínia ou do Timolião. Todos aplaudiram, e os atores continuaram, até se levantar outro orador, exigindo a morte de todos os tiranos. Os gritos dos napolitanos subiram até o céu."

O Marie-Joseph Chénier dos jacobinos italianos foi Giovanni Pindemonte[69], irmão do pré-romântico Ippolito Pindemonte, autor de grandes odes, de atitude profética, à República Cisalpina e sobre as vítimas da derrota da República Partenopéia; Pindemonte também foi dramaturgo, em estilo mais de Voltaire do que de Alfieri.

---

68 Carlo Botta, 1766-1838.
*Storia della guerra dell'indipendenza degli Stati Uniti d'America* (1809); *Storia d'Italia dal 1789 al 1814* (1822); – *Camillo* (1816).
C. Pavesio: *Carlo Botta e le sue opere istoriche.* Firenze, 1874.

69 Giovanni Pindemonte, 1751-1812.
*I Baccanali* (1788); *La Republica Cisalpina* (1797); *Adelina e Roberto* (1807).
Cl. Puglisi: *Giovanni Pindemonte nelle lettere e nella storia del suo tempo.* Milano, 1905.
A. Scandola: *Giovanni Pindemonte.* Pola, 1927.

A obra poética de Vincenzo Monti[70] é de uma abundância perturbadora. Durante 50 anos soube cantar os assuntos mais diferentes, em versos dos mais harmoniosos, nunca profundo, sempre brilhante, aberto a todas as influências tradicionais e estrangeiras, sem revelar jamais a sua alma, talvez porque não tivesse uma. Não cantou para exprimir-se, mas para encantar os outros. Nesse objetivismo reside, não obstante as reminiscências de Shakespeare e Ossian, a sua qualidade essencial de classicista anti-romântico e, também, a sua semelhança com Metastasio, enfeitador de festas aristocráticas. Monti enfeitou festas aristocráticas, eclesiásticas, revolucionárias, imperiais, austríacas, tudo com a mesma facilidade – e isso importa – com a mesma sinceridade ingênua. Era conformista por índole, e as suas obras só se compreendem tomando-se o ano da publicação como critério. Os *Versi* de 1783 são pré-revolucionários; imitam Ovídio e Savioli, embora não faltem reminiscências do então "moderníssimo" Young. A ode *Al signor di Montgolfier*, celebrando o primeiro vôo de balão, lembra os "vers antiques sur des pensers nouveaux", de Chénier, mas a Monti não importam os pensamentos, e sim os versos. *Aristodemo*, tragédia classicista, era nova pela doce melancolia que o poeta aprendera no *Ossian* de Cesarotti. A Revolução francesa ameaça, também na Itália, a vida aristocrático-literária que é o mundo de Monti. Em

70 Vincenzo Monti, 1754-1828.
*Prosopopea di Pericle* (1779); *Versi* (1783); *Al signor di Montgolfier* (1784); *Aristodemo* (1786); *Versi* (1787); *In morte di Ugo Bassville (Bassvilliana,* 1793); *Musogonia* (1793); *Prometeu* (1797); *Per il congresso di Udine* (1797); *Versi* (1799); *Caio Gracco* (1800); *Per la liberazione d'Italia* (1801); *In morte di Lorenzo Mascheroni (Mascheroniana,* 1802); *Il Beneficio* (1805); *Il Bardo della Selva Nera* (1806); *La spada di Federico II* (1806); *Palingenesi politica* (1809); tradução da *Ilíada* (1810), *Sermone sulla mitologia* (1825); *Pel giorno onomastico della sua donna* (1826); *Feroniade* (1828); etc., etc.
Edição dos poemas, poesias e tragédias por N. Vacalluzzo, Torino, 1827, e por G. Natali, Palermo, 1828.
C. Steiner: *La vita e le opere di Vincenzo Monti.* Livorno, 1915.
E. Bevilacqua: *Vincenzo Monti.* Firenze, 1928.
V. Cian: *Vincenzo Monti.* Pavia, 1928.
F. Allodoli: *Monti.* Milano, 1929.
B. Croce: "Monti". (In: *Poesia e non poesia.* 2.ª ed. Bari, 1936.)
L. Fontana: *Vincenzo Monti, verseggiatore e poeta.* Genova, 1948.

Roma, o povo fanatizado assassinou o agente francês Bassville, e logo Monti inventa, na *Bassvilliana*, os remorsos póstumos do revolucionário; à alma arrependida do assassinado, o poeta apresenta, em grandes quadros dantescos, os horrores do terrorismo, a morte de Luís XVI no patíbulo e a reação das forças divinas e monárquicas. E imitou a linguagem grave de Dante com tanta habilidade que a *Bassvilliana* se tornou o seu poema mais belo e um dos mais belos da literatura italiana. Mas Monti não era medievalista; sentiu com instinto infalível o *trend* do futuro: quase ao mesmo tempo imitou, na *Musogonia*, o *Progress of Poesy*, de Gray, profetizando uma nova era. Esta veio com a invasão da Itália pelo general republicano Napoleão Bonaparte – e Monti lhe dedicou o *Prometeo*, celebrando-o como vencedor luminoso sobre reis tirânicos e monges obscurantistas. Foi para Paris. Lá, escreveu a tragédia *Caio Gracco*, acompanhando de perto o *Caius Gracchus*, de M. J. Chénier, mas inserindo imponentes cenas de massas, ao gosto de Shakespeare. Depois da batalha de Marengo, Monti festejou a *Liberazione d'Italia*; e a *Mascheroniana*, dedicada aos manes de um amigo e grande matemático, canta os heróis e os benefícios da paz, lembrando o *Windsor Forest*, de Pope, mas com quadros descritivos e bucólicos à maneira do "Cinquecento" italiano – a *Mascheroniana* é a obra mais perfeita de Monti. No *Il Bardo della Selva Nera* sacrifica à moda da poesia bárdica, para glorificar as vitórias de Napoleão na Alemanha "nórdica"; enfim, na *Palingenesia politica*, dedicada a Eugène Beauharnais, vice-rei da Itália, Monti conseguiu a maravilha de se declarar, ao mesmo tempo, partidário de Napoleão e patriota italiano. Vieram os anos da Restauração monárquica, e então, submetendo-se de novo aos poderes reestabelecidos, Monti revelou, pela primeira vez, independência corajosa, resistindo ao romantismo vitorioso, permanecendo fiel ao classicismo. No *Sermone sulla mitologia* defendeu os deuses olímpicos, as ninfas e os faunos, contra as divindades bárbaras do Norte, às quais ele mesmo tinha sacrificado mais de uma vez. É um poema sincero e belo, este em que a melancolia ossiânica chora a morte das criaturas divinas do céu grego. É o canto fúnebre de um mundo que já desaparecera.

Monti, dotado e uma habilidade eclética sem par, sabia dizer tudo em versos italianos. A sua tradução da *Ilíada* não é uma modernização como a de Pope, nem uma romantização como a de Cowper, e é mais latina do que a de Voss; o

"... cantor di Bassville,
cantor, che di care itale note
vesti l'ira d'Achille..."

pretendeu demonstrar o caráter greco-romano da sua língua poética. Incorporou à literatura italiana todos os estilos e todos os sentimentos novos, transformando tudo em decoração suntuosa e, no entanto, harmoniosa. Em todos os disfarces estilísticos e ideológicos, é sempre o artista do *Empire*, o mais autêntico dos neoclassicistas. A sua poesia é menos fruto de experiências que de leituras e impressões alheias, é poesia de segunda mão; mas a forma é sempre sua, a forma é tudo: o conteúdo e o endereço não importam, as vacilações políticas de Monti não têm significação alguma. Nada ou pouco de emoção pessoal, mas grande arte,

"De gentil poesia fonte perenne."

Pela indiferença de formalista poético, Monti ainda se aproxima de Metastasio; neste também já havia alguns elementos pré-românticos, os que Monti empregou com maior liberdade e com a mesma incompreensão. No fundo, a atualidade política que o inspirou constantemente significou, para ele, bem pouco. A sua verdadeira pátria era o reino das divindades olímpicas, que defendeu, por isso, com tanta emoção anacrônica, em pleno romantismo:

"Audace scuola boreal, dannando
Tutti a morte gli dei, che di leggiadre
Fantasie già fiorir le carte argive
E la latine, di spaventi ha pieno
Delle Muse il bel regno..."

Monti sabia que a mitologia poética era o último meio de comunicação supranacional entre os poetas de tantas línguas européias; a mesma alusão mitológica era entendida imediatamente e da mesma maneira em Lisboa e Estocolmo, em Londres e Petersburgo, em Paris, Milão e Berlim. Com a expulsão definitiva dos deuses olímpicos pelos bárbaros do romantismo, acabou a última comunhão internacional da literatura européia. Monti, como último mitólogo entre os poetas, ainda pertence ao *Ancien Régime*; mas re-

presenta também a grande união européia que era o *Empire* de Napoleão. Depois, os burgueses tiveram que criar os novos Estados nacionais, adotando o nacionalismo que a Revolução lhes ensinara. Eis a tarefa do "classicismo pré-romântico", quer dizer, do classicismo revolucionário e nacional, se bem que revolucionário e nacional apenas na literatura.

Os primeiros elementos pré-românticos dentro do classicismo *ancien régime* já apareceram em Metastasio, e as primeiras reações se manifestaram na Espanha. No século XVIII, assim como no século XVI, a literatura espanhola sofreu fortes influências italianas[71]. Luzán deve a sua relativa liberdade a respeito de Boileau às leituras de Muratori e Gravina, que inspiraram, por outro lado, as heresias estéticas do padre Feijóo. Chiabrera e Filicaja, assim como Petrarca e Tasso, são lidos e imitados pelos dois Fernández de Moratín, Nicolás e Leandro, e os seus amigos. A atitude de Jovellanos em face da aristocracia revela conhecimento de Parini, e o seu poema *Anfriso a Belisa* inspirou-se na *canzonetta La Libertà*, de Metastasio. Os melodramas de Metastasio foram importados, na Espanha, pelo famoso cantor Carlo Farinelli, e gozaram, da parte do público espanhol do século XVIII, o favor de mais de 50 edições. A ternura de Metastasio substituiu aos espanhóis o sentimentalismo pré-romântico; e Metastasio era árcade. A Arcádia espanhola nasceu já contaminada pelo germe do pré-romantismo. O sinal da influência metastasiana é o uso da sua forma métrica, da *octavilla*[72], e esse metro aparece primeiro em Meléndez Valdés, que é algo como um Monti espanhol.

Meléndez Valdés[73] foi, sem dúvida, uma natureza profundamente poética. Sua poesia é delicada, pálida, nuançada, quase sempre em tom

---

71 V. Cian: *Italia e Spagna nel secolo XVIII.* Torino, 1896.
A. Farinelli: *Italia e Spagna.* Vol. II. Torino, 1929.

72 A. Coester: "Influences of the Lyric Drama of Metastasio on the Spanish Romantic Movement". (In: *Hispanic Review,* VI, 1938.)

73 Juan Meléndez Valdés, 1754-1817.
*Poesías* (1820).
Edições: Biblioteca de Autores Españoles, vol. LXVIII, e por P. Salinas (Clásicos Castellanos, vol. LXIV).
P. Salinas: Prólogo da edição citada.
A. González Palencia: *Méléndez Valdés y la literatura de cordel.* Madrid, 1931.
W. E. Colford: *Juan Méléndez Valdés. A Study in The Transition from Neo-classicism to Romanticism in Spanish Poetry.* New York, 1942.

menor; admirável decerto, mas sem nos transmitir o porquê do enorme prestígio de que gozou. Talvez o motivo tenha sido a versatilidade do poeta. Por um lado, é um árcade, cantor anacreôntico, às vezes até um pouco obsceno, como em *Los besos de Amor*. Poesias bucólicas, horacianas, e sonetos revelam a mestria de forma de um classicista em tom menor. Por outro lado, é até um "classicista da Ilustração", festejando em odes pomposas os progressos da humanidade, como em *La Gloria de las Artes*. Dentro desses estilos século XVIII, causam surpresa as poesias religiosas, profundamente sentidas, das quais a mais famosa é *Presencia de Dios*; e justamente esta é versão livre de uma ária, "Dovunque il guardo giro", do oratório *Passione di Cristo*, de Metastasio. Deste, que Meléndez Valdés imitou fartamente, lhe vieram o sentimentalismo e as finas nuanças musicais que ainda hoje podem encantar e foram devidamente salientados pelo poeta moderno Pedro Salinas. Em poesias noturnas, como *La Noche y la soledad*, não se dissimulam influências da poesia pré-romântica, e a *Elegia V* –

> "Luna! piadosa luna! cuánto peno.
> No, jamás otro en tu carrera viste
> A otro infeliz, cual yo, de angustias lleno."

– revela claramente leituras de Young, que o poeta, aliás, confessou. Acrescentaram-se influências de Rousseau, transformando-se Meléndez Valdés, o autor da famosa *Elegía de las miserias humanas*, em cantor da filantropia chorosa:

> "El dano universal mi propia pena
> Me hizo, luna, olvidar; miro a mi hermano."

Meléndez Valdés conserva, no entanto, a dignidade estilística do classicismo; era "afrancesado", partidário de Napoleão, e morreu exilado na França.

O aburguesamento do classicismo espanhol pelas influências pré-românticas continua em Reinoso[74], cujo forte poema, *La innocencia perdida*, se parece com o *Paradise Lost*, de Milton – guardando-se as dimensões – não apenas pelo assunto, mas também pelo sentimento moderno em forma clássi-

---

74 Félix José Reinoso, 1772-1841.
*La inocencia perdida* (1799; publ. 1804).
Edição por A. Martín Villa (com prólogo biográfico), Sevilla, 1872.

ca. As mesmas palavras definiram a poesia de Alberto Lista[75], quase tão famoso no seu tempo como pouco antes fora Meléndez Valdés. Lista é ainda menos original; é um mestre de todas as formas clássicas, quase como Monti, mas com maior profundidade de sentimento, de um sentimento algo mais moderno: cristão, liberal e romântico. Imita Horácio e Virgílio, Fray Luis de Léon e Rioja; entre os modelos estrangeiros aparece até Pope, do qual traduziu a *Dunciad* (*El Imperio de la estupidez*), mas principalmente Metastasio. O poeta Lista é um classicista digno; o homem Lista é um padre de idéias liberais e cultura européia. Espronceda e vários outros românticos foram seus discípulos. Ele mesmo, porém, atacou o romantismo nas conferências do Ateneo, em 1835 e 1838. Continuou fiel ao classicismo, embora pertencesse à ala pré-romântica.

O neoclassicismo pré-romântico – a própria expressão é contraditória – pretende conservar um equilíbrio que é bastante precário. Talvez por isso mesmo tivesse encontrado a sua expressão mais perfeita não em palavras, cujas significações racionais sempre ameaçam aquele equilíbrio, mas na arte mais vaga, mais irracional dos sons: na música dramática de Gluck[76]. O ponto de partida do grande compositor alemão foi, mais uma vez, Metastasio, do qual compôs vários melodramas, sempre à maneira dos maestros italianos, até encontrar, em Viena, o homem que pensava, como ele mesmo, em uma reforma da ópera: o italiano Calsabigi. O intuito era a purificação da

75 Alberto Lista, 1775-1848.
*Poesias* (1822-1837).
Edição: Biblioteca de Autores Españoles, vol. LXVII.
M. Chaves: *Don Alberto Lista.* Sevilla, 1912.
H. Juretschke: *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista.* Madrid, 1951.

76 Christoph Willibald von Gluck, 1714-1787.
Ranieri dei Calsabigi, 1715-1795.
Óperas de Gluck com libretos de Calsabigi: *Orfeo ed Euridice* (1762); *Alceste* (1767); *Paride ed Elena* (1769).
Óperas de Gluck com libretos de outros: *Iphigénie en Aulide* (versão de Racine por Le Blanc du Roulet, 1774); *Armide* (Quinault, 1777); *Iphigénie en Tauride* (Nicolas François Guillard, 1779).
Sobre Gluck:
E. Newman: *Gluck and the Opera.* London, 1895.
A. Einstein: *Gluck.* London, 1937.
Sobre Calsabigi:
G. Lazzeri: *La vita e l'opera letteraria di Ranieri dei Calsabigi.* Città di Castello, 1907.

ópera, o retrocesso às fontes, caminho do Rococó à tragédia grega. E logo na primeira ópera de Gluck e Calsabigi, *Orfeo ed Euridice*, deu-se como resultado a união de nobres linhas clássicas com emoções românticas. *Alceste* está, talvez, mais perto do classicismo sentimental do *Hainbund*. É significativo o fato de ter Gluck feito também a música para odes de Klopstock. Depois, em Paris, trabalhou com fracos imitadores de Racine; e conseguiu, no entanto, em *Iphigénie en Aulide* e *Iphigénie en Tauride*, a vitória do neoclassicismo mais nobre sobre a hostilidade de falsos classicistas da espécie de La Harpe e Marmontel. Mas é digno de nota que Rousseau e Suard, o tradutor de Ossian, o apoiassem. A obra de Gluck, à qual os historiadores da literatura, em geral, nem sequer aludem, teve as mais importantes repercussões literárias. Nas casas de ópera européias, as obras de Gluck não gozam, hoje, de grande popularidade, com exceção talvez de Paris, onde continuam a constituir a base histórica do repertório; na ópera de Gluck sobrevive algo do espírito autêntico da grande tragédia francesa, não de Voltaire, mas de Racine. Para os alemães, Gluck é o precursor de Wagner, do restabelecimento da tragédia mitológica em vez do teatro histórico dos epígonos de Schiller. As repercussões imediatas foram diferentes. As óperas da fase vienense de Gluck contribuíram em muitos espíritos, na Alemanha, à transição do "Sturm und Drang" para o classicismo de Weimar; existe uma relação subterrânea entre *Iphigenie en Tauride* (1779), de Gluck, e *Iphigenie auf Tauris* (versão em prosa 1779, versão metrificada 1787), de Goethe. A fase parisiense de Gluck enquadra-se estilisticamente no movimento grecista de Caylus e Barthélemy. Em Paris não obterá importância o teatro "romano" à maneira de Alfieri; mas surgirá uma poesia grega, à maneira de André Chénier.

As poesias de André Chenier[77] foram publicadas em 1819, quer dizer vinte e cinco anos depois da sua morte e um ano antes de Lamartine

---

77 André Chénier, 1762-1794.
*Poésies* (publicada por Hyacinthe de Latouche, 1819).
Edições por P. Dimoff, 3 vols., Paris, 1908/1919; por A. Bellessort, 2 vols., Paris, 1925; e por H. Clouard, 3 vols., Paris, 1927.
F. Brunetière: "Classique ou Romantique". (In: *Études critiques sur l'histoire de la littérature française.* Vol. VI.)
F. Roz: *André Chénier.* Paris, 1913.
G. Walter: *André Chénier, son milieu et son* temps. Paris, 1946.
E. Herbillon: *André Chénier.* Paris, 1949.

iniciar a série de volumes de poesia romântica francesa. Chénier deveria ter parecido, então, anacrônico; mas foi logo saudado como o precursor do romantismo. Descobriram-se nas suas poesias certas qualidades românticas – o *enjambement* freqüente, o adjetivo "pitoresco"; mas, antes de tudo, parecia "romântica" a sua vida e a sua morte: o poeta, encarcerado na prisão de St. Lazaire, escrevendo os últimos versos na noite anterior à execução na guilhotina; e morrera tão jovem como é o monopólio dos poetas românticos. Fizeram dele um Chatterton francês. A posteridade melhor esclarecida preferiu compará-lo aos "novos gregos", Hölderlin e Keats. Os últimos fanáticos do classicismo, porém, não lhe admitiram nada de grego, dizendo Baour-Lormian aos românticos:

"Nous, nous datons d'Homère, et vous d'André Chénier." E este Baour-Lormian havia traduzido Ossian! Contudo, tinha razão: Chénier não era dos gregos de Homero, e sim dos gregos de Constantinopla do século XVIII; nascera lá, de mãe grega. Raça e formação incompatibilizaram-se, de antemão, com o classicismo à maneira romana: e por isso, o grego parecia romântico aos franceses de tradição latina. Chénier era menos romano que Caylus, para não falar de David; era um grego mais autêntico do que o "jeune Anacharsis", do abbé Barthélemy. As suas tradições não eram as do grecismo francês, grecismo arqueológico. Nota-se o erotismo brutal de várias de suas *Elégies*, mas que são ao mesmo tempo *pendants* da perversidade dissimulada, de gente sexualmente exausta, de certos quadros de Boucher e Fragonard. Daí Chénier fugiu para o mundo idílico das *Bucoliques*, diferentes do idílio de salão dos poetas anacreônticos e também diferentes do idílio sentimental de Diderot e Greuze. Escreveu algumas falsidades à maneira de Delille. Mas *L'Aveugle*, *Le Malade*, *Le Mendiant*, *La Liberté* lembram menos Paris do que Paros, as ilhas do mar jônico. Versos como estes –

"Diamant ceint d'azur, Paros, oeil de la Grèce,
De l'onde Egée astre éclatant" –

pareceram, realmente, de um novo Teócrito; se não houvesse, também em Chénier vestígios do racionalismo pouco idílico dos "philosophes" do século XVIII.

"Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques",

eis o verso mais citado de Chénier, e os "pensers nouveaux" eram os de Buffon, de Condillac, de Holbach. Chénier era materialista; como admirador de Lucrécio concebeu o plano do poema didático *Hermès*, e os fragmentos conservados lembram a perda do que teria sido uma das maiores criações poéticas em língua francesa. Mas teria sido um poema francês, e não um poema grego.

Chénier é um poeta ambíguo: muito grego e muito moderno ao mesmo tempo. Dentro dos conceitos e termos da crítica francesa, girando em torno da antítese "clássico-romântico", a discussão sobre a verdadeira qualidade do seu estilo – "Classique ou Romantique" – não apresenta uma solução definitiva; e o caráter fragmentário da obra não contribui para esclarecer a situação de Chénier. Era um grego autêntico, mas no mundo grego já decadente; e era um homem moderno, no sentido de 1780. A Grécia reflete-se na sua poesia através de uma saudade melancólica que ele aprendera em Young; apenas com a diferença de que o "Ronsard encyclopédiste" soube exprimir essa melancolia em imagens francesas –

"Ô Versailles, ô bois, ô portiques,
Marbres vivants, berceaux antiques..." –,

quase antecipando o Verlaine das *Fêtes galantes*. "Classicismo pré-romântico" ou "Pré-romantismo classicista" seria a palavra-chave para resolver o problema daquelas discussões intermináveis. Havia algo mais do que isso em Chénier; o famoso verso que constitui a confissão do seu "orfismo" pré-romântico –

"Salut, Thrace, ma mère, et la mère d'Orphée…" –

deixa adivinhar evoluções futuras que o teriam levado para junto de Hölderlin; mas que não chegaram a realizar-se. Interveio a morte, em face da qual Chénier revelou um estoicismo quase romano; e surpreende o realismo dos seus versos satíricos contra os jacobinos – de coragem e *directness* inéditas de expressão, empregando até a palavra proibida "merde". Outro aspecto, mais grego, dessa *directness* de Chénier é o estilo de certas *Bucoliques*, lembrando as estatuetas realistas da época alexandrina. Por fim Chénier é ainda racionalista, pretende transfigurar em poesia a ciência de Newton e a técnica da *Encyclopédie*. Teria sido poeta da burguesia? Não

fora daqueles que fizeram a Revolução; não tinha nada com a pequena-burguesia jacobina. Nem foi ele da nova burguesia, fantasiada de trajes gregos, do Diretório, que se aproveitou da Revolução para fazer grandes negociações e negociatas; então, o poeta já estava morto. Chénier estava tão fora da política de 1794 como da literatura de 1794; é mais anacrônico do que se pensa. O seu verdadeiro lugar seria entre os tardios classicistas ingleses, burgueses cultos da época vitoriana, humanistas com uma saudade sincera da Grécia no coração. A Grécia de Chénier é como a Pérsia de Fitzgerald, que também era descrente. Classicismo é uma atitude burguesa; e o classicismo de Chénier não é o falso classicismo dos *nouveaux riches* da Revolução, e sim o da burguesia culta, muito depois da Revolução – ou muito antes. Muito antes: então, seria o grecismo de Racine, com o qual Chénier não deixa de revelar certas semelhanças. Muito depois: então, seria o classicismo que já passara pelas experiências do romantismo. E nesse sentido, Chénier fora precursor do romantismo. A sua atitude burguesa – mais do que as origens raciais – determinou-lhe o classicismo; a época inspirou-lhe as nuanças pré-românticas; o seu gênio estava inspirado pela "órfica" na qual reside o encanto inefável da sua poesia luminosa e fragmentária.

Apesar da sua situação e gênio todo pessoais, teve Chénier autênticos contemporâneos. O mais longínquo deles foi Daniel Berzsenyi[78], ao qual os seus próprios patrícios chamam "o Chénier húngaro". Poeta horaciano e poeta patriótico – esse classicismo atualizado ainda não faria um Chénier, se não houvesse em Berzsenyi algo da magia verbal de Chénier; atrás das formas rígidas do classicista aparecem metáforas que só os simbolistas húngaros voltarão a apreciar, um século mais tarde. Em ponto geograficamente oposto situa-se o inglês Thomas Campbell[79]. Organizou a antologia *Specimens of the British Poets*, o grande repositório

---

78 Daniel Berzsenyi, 1776-1836.
J. Vaczy: *Berzsenyi Daniel.* Budapest, 1895.

79 Thomas Campbell, 1777-1844.
*The Pleasures of Hope* (1799); *Miscellaneous Poems* (1824); *Specimens of the British Poets* (1819).
J. C. Hadden: *Thomas Campbell.* Edinburg, 1899.

da poesia classicista dos tempos de Pope e Gray; e no mesmo estilo escreveu as canções patrióticas que lhe imortalizaram o nome: *Ye Mariners of England* que os meninos ingleses sabem de cor; *Hohenlinden*, celebrando uma batalha vitoriosa sobre os franceses; e *Battle of the Baltic*, sobre o bombardeio pouco glorioso de Copenhague, pela esquadra inglesa. Mas em *Hohenlinden* –

> "On Linden, when the sun was low,
> All bloodness lay the untrodden snow;
> And dark a winter was the flow
> Of Iser…"

– há algo das nuanças atmosféricas de William Collins; e em *Ode to Winter* as reminiscências da moda escandinava e as rimas convencionais não conseguem estragar a música "órfica" de um verso como

> "But Man will ask no truce to death,
> No bounds to human woe."

Campbell volta a ser apreciado como notável poeta; nota-se que *The Battle of the Baltic* foi uma poesia da preferência de Gerard Manley Hopkins.

O neoclassicismo de Monti tem tampouco colorido pré-romântico, inspirado apenas por certo oportunismo poético, que já se chegou a duvidar da existência de um verdadeiro pré-romantismo italiano. Pois Alfieri, o "Stürmer" piemontês, é exceção personalíssima; e no fim do século já surge um neoclássico tão puro como o de Foscolo. Mas este é antes um reconvertido ao classicismo, depois de seus começos pré-românticos. Binni[80] conseguiu esclarecer melhor a evolução e as particularidades do pré-romantismo italiano, que é um "compromisso" muito especial entre "revolta romântica" e "permanência da tradição clássica". Os primeiros vestígios dessa síntese precária já se encontram em Parini; depois, na forma clássica do ossianista Cesarotti e no sentimento romântico do tra-

---

80 W. Binni: *Preromanticismo italiano.* Napoli, 1948.

dicionalista Alessandro Verri. Encontra-se a mesma ambigüidade na crítica literária de Baretti e na dramaturgia voltairiana de Alfieri. Só Foscolo chegará a um equilíbrio perfeito que já se anuncia, porém, na poesia de Ippolito Pindemonte[81], o irmão do tragediógrafo Giovanni Pindemonte. Acreditava ser romântico, embora a sua ode *La malinconia* tenha mais de Metastasio do que de Young. A excelente tradução da *Odisséia* coloca-o entre os discípulos de Monti; e "questo mar pieno d'incanti" – assim apostrofou o mar de Ulisses – fica longe das lagunas da sua terra vêneta. Lá, na Grécia, nascera-lhe o amigo Foscolo, ao qual Pindemonte dedicou a *Epistola*, abandonando o plano de escrever *I cimiteri*; porque o amigo já tinha esboçado o *Carme dei Sepolcri*. E há quem pense que a *Epistola* é mais romântica do que o poema do grande romântico italiano: na verdade, Foscolo foi um grande clássico grego.

Ugo Foscolo[82], uma das mais nobres figuras da literatura italiana, foi patrício de Chénier: nasceu, cidadão da República de Veneza, em uma das ilhas do mar jônico, em

> "Zacinto mia, che te specchi nell'onde
> Del grego mar..."

É o mensageiro da beleza grega, num país e num momento histórico em que a tradição clássica estava representada por um latinista como Savioli ou por um "oportunista" poético como Monti. No pindarismo de Chiabrera,

---

81 Ippolito Pindemonte, 1753-1828.
*Poesie campestri* (1788); *Arminio* (1804); *Epistola* (1805); tradução da *Odisséia* (1822).
G. Gini: *Vita e studio critico delle opere di Ippolito Pindemonte.* Como, 1889.
O. Bassi: *Fra classicismo e romanticismo: Ippolito Pindemonte.* Milano, 1934.

82 Ugo Foscolo, 1778-1827. (Cf. "O pré-romantismo", notas 57 e 100.)
*Le ultime lettere di Jacopo Ortis* (1798); *Poesie* (1803); *Carme dei Sepolcri* (1807); *Ricciarda* (1813); *Le Grazie* (1814); — *Sul texto della "Commedia" di Dante* (1818); *Saggi sul Petrarca* (1824); *Discorso storico sul texto del "Decamerone"* (1825).
Edição crítica das poesias por G. Chiarini, 2.ª ed., Livorno, 1904.
F. De Sanctis: "Ugo Foscolo". (In: *Saggi critici.* Vol. II.)
A. Graf: *Foscolo, Manzoni, Leopardi.* Torino, 1898.
E. Donadoni: *Ugo Foscolo, pensatore, critico e poeta.* Palermo, 1910.
M. Fubini: *Ugo Foscolo.* Torino, 1928.
G. Natali: *La vita e le opere di Ugo Foscolo.* Livorno, 1928.

que redescobriu, acreditara encontrar uma arte mais grega, até que a Revolução o arrancou da biblioteca de filólogo, indicando-lhe o "verdadeiro" caminho para a Grécia: através da Natureza livre. O romantismo de Foscolo não é o dos românticos, é o de Rousseau. A revolução decepcionou-o, porém, profundamente; Napoleão traiu a Itália, desmembrando-a e sacrificando-a, em vez de libertá-la. Até então, Foscolo fora o poeta principal do jacobinismo italiano; tinha publicado, em 1797, *Bonaparte Liberatore*, "oda del liber'uomo Ugo Foscolo". E logo depois, pelo tratado de paz de Campoformio que entregou Veneza aos austríacos, viu-se, outra vez, "escravo". A desilusão política confundiu-se com desilusões eróticas, e assim escreveu *Le últime lettere di Jacopo Ortis,* o *Werther* italiano. Mas Ortis não é Werther; é um

"Figlio infelice, e disperato amante,
E senza patria...",

principalmente "sem patria", até que a encontrou no reino ideal da poesia. Desiludido do evangelho rousseauiano da Natureza, Foscolo voltou, através de uma fase de vida devassa, ao humanismo livresco; curou-se, voltando à tradição humanista, na qual descobriu a herança grega e a consciência nacional, a pátria imperecível dos italianos. Foscolo, tendo passado pelo nacionalismo principiante da Revolução jacobina, é mais italiano do que Chénier fora francês. Define os seus versos como "corde eolie derivate su la grave itala cetra"; está consciente de uma missão de renovação nacional, mas cumpre-a – e nisso reside o milagre – por meio de uma poesia toda pessoal. As poesias *A Luigia Pallavicini* e *Alla amica risanata*, os sonetos *Alla sera, A Zacinto, Di se stesso*, nasceram da emoção subjetiva, cristalizada, sem resíduo, em forma objetiva. Por essa objetividade revela-se Foscolo como grego; é um clássico autêntico. Acreditava-se romântico, pretendeu imitar os *Night Thoughts*, de Young, quando começou o *Carme dei Sepolcri:*

---

A. Caraccio: *Ugo Foscolo, l'homme et le poète.* Paris, 1934.
F. Flora: *Foscolo.* Milano, 1940.
L. Malagoli: *Sulla genesi della lirica foscoliana.* Pisa, 1949.
E. R. Vincent: *Ugo Foscolo. An Italian in Regency England.* Cambridge, 1953.

"All'ombra de' cipressi e dentro l'urne
Confortate di pianto..."

Mas além de Young havia outras influências inglesas, diferentes. Na melancolia younguiana de Foscolo há certo sentimentalismo filantrópico, à maneira de Sterne, do qual o poeta italiano traduziu a *Sentimental Journey*; e a página aberta ao lado dos *Night Thoughts* é a *Elegy written in a Country Churchyard*, de Gray. Como este, Foscolo é um intelectual revoltado, e a sua nova religião humanitária, já não rousseauiana, é algo burguesa, utilitarista; talvez não fosse casualmente que ao exilado Foscolo estava predestinado a viver na Inglaterra, onde chegará a ficar enterrado –

"... a noi prescrisse
Il fato illacrimata sepoltura."

Lá, entre as brumas inglesas, reencontrou, em espírito, a pátria grega. *Le Grazie* são o seu poema mais clássico, mais pagão –

"Alle Grazie immortali
Le tre di Citerea figlie gemelle
È sacro il tempio...
... Entra ed adora."

Foscolo não podia guardar ilusões quanto ao caráter teórico, por assim dizer filosófico, deste último resultado dos seus esforços poéticos. Abandonou a poesia, tornando-se crítico da poesia. Na crítica, enfim, é romântico: é discípulo de Herder. O antigo humanista introduziu na literatura italiana a crítica histórica, interpretando Dante, Petrarca e Boccaccio como figuras e expressões do tempo deles. Foscolo é um grande crítico – e, dolorosamente, sente a crítica como o fim da poesia. Já tinha antecipado essa emoção:

"Non son chi fui; perì di noi gran parte:
Questo che avanza è sol languore e pianto.
E secco è il mirto..."

"Secco è il mirto", as palavras têm significação profunda. No exílio defendeu a sua atitude: "Bensi mi vergogno che queste opinioni nella mia

gioventù io le scriveva adirato... mi doleva troppo sdegnosamente di molti individui; e poscia troppo del mondo; e poscia della fortuna; e con l'andare degli anni anche troppo di me; finchè disingannato della vanità de' lamenti, e non dolendomi più di cosa veruna, mi sperai d'invecchiare tacitamente." Esse estoicismo é o de Chénier, e a situação histórica dos dois poetas é análoga. Chénier foi guilhotinado como inimigo da Revolução; e Foscolo teve, exilado, que defender-se contra a acusação de incoerência política. Continuava ele a galofobia patriótica de Alfieri? Ou continuava a defender os princípios da Revolução contra o traidor Napoleão? Ou se tornara reacionário? "Secco è il mirto." O historismo é uma atitude tipicamente burguesa, pós-revolucionária. Foscolo fora o último poeta no estilo antigo, um "vate". Depois, haverá os críticos e os boêmios, os intelectuais e os revoltados da burguesia.

O processo do neoclassicismo repetiu-se em toda a parte; até na Espanha e na América espanhola. O Foscolo espanhol – mas é preciso pedir licença para comparar "o deus ao macaco" – é Gallego[83], retórico retumbante da famosa ode patriótica *El dos de Mayo*; contudo, há algo de melancolia foscoliana na sua *Elegía a la muerte de la Duquesa de Frías*. O patriotismo classicista inspirou o versificador habilíssimo Arriaza[84] até a *verve* profética da *Canción del Pirineu* – críticos modernos chegam, aliás, a comparar com *Le Grazie*, de Foscolo, a "beleza escultural" do seu poema *Terpsícore o las gracias del baile*. Entre classicismo e pré-romantismo também se situa o bem dotado José Marchena[85], cuja *Oda a Cristo crucificado* ficou, com razão, famosa. Um pseudo-Foscolo burguês é o outrora célebre

---

83 Juan Nicasio Gallego, 1777-1853.
*Poesías* (1854).
Edição: Biblioteca de Autores Españoles, vol. LXVII.
M. González Negro: *Estudo biográfico de D. Juan Nicasio Gallego.* Zamora, 1901.

84 Juan Bautista Arriaza, 1770-1837.
*Poesías patrióticas* (1810); *Poesías* (1829).
Edição: Biblioteca de Autores Españoles, vol. LXVII.
Edição da *Terpsicore* por M. Altolaguirre, Madrid, 1936.
M. Menéndez y Pelayo: *Historia de las estéticas en España.* Vol. VI.

85 José Marchena y Ruiz, 1768-1821.
G. Díaz-Plaja: *Introducción al estudio del romanticismo español.* Madrid, 1936.

Quintana[86] – Ménendez y Pelayo ainda ousou comparar-lhe a poesia classicista com a de Fray Luis de León. Foi um liberal do século XVIII, depois poeta cívico da Espanha constitucional de 1812 e rapsodo patriótico e pomposo da guerrilha popular contra os franceses. Cantou as grandes invenções libertadoras da humanidade (*A la invención de la Imprenta*), a ressurreição nacional (*A España después de la Revolución de Marzo*); apresentou aos espanhóis do seu tempo o novo Plutarco das suas *Vidas de españoles célebres*, como modelos, às vezes aparece o motivo, tão típico do século XIX espanhol, da decadência nacional:

> "... La heroica España
> De entre el estrago universal y horror
> Levanta la cabeza esangrentada
> Y vencedora de su mal destino..."

O "mal destino" de Quintana quis que ele, vestido no fraque burguês, recebesse a coroa de poeta, das mãos da indigna rainha Isabel II – a farsa aconteceu em pleno *juste-milieu*.

A arte de Quintana hipnotizou e dominou durante decênios a poesia espanhola, e igualmente a hispano-americana. Forneceu aos poetas das novas repúblicas o estilo para amaldiçoar os espanhóis, saudar os libertadores e bajular os caudilhos. O equatoriano Olmedo[87], que em 1808 dedicara uma grande ode quintaniana *A María Antonia de Borbón*, dedicou, em 1825, ao libertador Bolívar o famoso *Canto a la victoria de*

---

86 Manuel José Quintana, 1772-1857.
*Poesías* (1802); *Pelayo* (1805); *Poesías* (1821, 1825); — *Obras completas* (edit. por A. Ferrer del Río, Biblioteca de Autores Españoles, vol. XIX, Madrid, 1852); *Vida de españoles célebres* (1807-1834).
E. Piñeyro: *M. J. Quintana. Ensayo crítico y biográfico.* Paris, 1892.
M. Menéndez y Pelayo: "Quintana considerado como poeta lírico". (In: *Estudios de crítica literaria.* Vol. V. Madrid, 1908.)

87 José Joaquín Olmedo, 1780-1847.
*Poesías* (1849).
Edição por A. Espinosa Pólit. México, 1947.
V. M. Randón: *Olmedo.* Paris, 1904.

*Junín*; e, em 1833, dedicou a um caudilho qualquer o maior dos seus poemas, a ode *A Miñarica*. A carreira de Olmedo é como que uma antecipação da evolução da burguesia colonial. Menos arte e mais caráter revelou o cubano Heredia[88]; à pomposa retórica da ode *Al Niágara* prefere-se a outra, *Ante el Teocalli de Cholula*: sob a eloqüência liberal, indignada pelas superstições sangrentas dos velhos mexicanos, aparece a melancolia pré-romântica dos reinos que se foram e das gerações que passam, deixando apenas monumentos mudos. Mas Olmedo é um provinciano e Heredia um pobre-diabo ao lado da figura imponente de Don Andrés Bello[89]. A poesia é a parte menos volumosa da obra imensa do grande jurista e polígrafo venezuelano. Na *Silva a la agricultura de la zona torrida* refutou, sem propósito, as futuras teorias de poesia nativista, demonstrando que um assunto americano pode servir para uma grande peça de eloqüência poética bem européia. A *Oración por todos*, versão livre da *Prière pour tous*, de Victor Hugo, é a profissão de fé de Bello, que foi liberal cristão. "Liberal" é, aliás, maneira de dizer; no Chile, sua segunda pátria, o grande humanista restabeleceu, no setor do ensino superior, uma ditadura ferrenha, correspondendo à sua política autoritária. Desde os tempos de Andrés Bello, humanismo e reação política são quase sinônimos na América espanhola. A nova burguesia semicolonial tinha encontrado a sua expressão.

Na Europa não aconteceu exatamente o mesmo. Os últimos representantes do neoclassicismo permaneceram fiéis ao patriotismo, e o estilo atrasado dos seus produtos harmonizou-se bem com um libe-

---

88 José María de Heredia, 1803-1839.
*Poesías* (1825).
Edição por E. Valdés y De Latorre. 2 vols. Habana, 1939.
J. M. Chacón y Calvo: *Ensayos de literatura cubana.* Madrid, 1922.
E. Larrondo: *Heredia.* México, 1935.

89 Andrés Bello, 1781-1865.
*Silva a la agricultura de la zona tórrida* (1826); *Oración por todos* (1840); etc. (muitas obras científicas).
A. Balbín de Unquera: *Andrés Bello, su época y sus obras.* Madrid, 1910.
E. Orrego Vicuña: *Don Andrés Bello.* Santiago de Chile, 1935.
O. Grases: *Andrés Bello, el primer humanista de América.* Buenos Aires, 1946.

ralismo moderado de saturados. Delavigne[90] é um tipo: as poesias *Les Messéniennes* e a tragédia *Les Vépres siciliennes*, no *lendemain* da derrota de Napoleão deveram o sucesso à expressão de sentimentos patrióticos, antialiados, em estilo século XVIII; o resto da produção de Delavigne, comédias pseudomolièrianas e tragédias pseudovoltairianas, já serve à oposição contra o teatro romântico. Pois para os burgueses de Paris, romantismo parecia significar ressurgimento dos vícios aristocráticos. Aí está Ponsard[91], ao qual coube a vitória definitiva na campanha que começara com a "bataille d'Hernani"; treze anos depois, o êxito da sua *Lucrèce* derrotou o teatro romântico. O tema, a resistência da virtude republicana contra o déspota arrogante, é significativo. Ponsard, que nunca se cansou de exaltar as virtudes burguesas, é um dramaturgo de 1770, colocado por um erro da História em 1840, nas vésperas de um outro teatro antiromântico, o do burguês Augier.

O reacionarismo literário desses últimos classicistas não deve ser confundido com reacionarismo político; ao contrário. Na demonstração disso reside o motivo principal para falar, em uma história literária, de Béranger[92], poeta tão famoso como medíocre. O estilo de *chanson parisienne* das suas mofas contra o "roi d'Yvetot" e o arrogante "marquis de Carabas", contribuiu para a eficiência da sua "poesia" política, a ponto de iludir os estrangeiros, de tal modo que Béranger se tornou celebér-

90 Casimir Delavigne, 1793-1843.
*Les Messéniennes* (1819); *Les Vêpres siciliennes* (1819); *L'ecole des vieillards* (1823); *Louis XI* (1832).
F. Vaucheux: *Casimir Delavigne.* Paris, 1893.
A. Favrot: *Étude sur Delavigne.* Paris, 1894.

91 François Ponsard, 1814-1867. (Cf. "O fim do romantismo", nota 30.)
*Lucrèce* (1843); *Charlotte Corday* (1850); *L'honneur et l'argent* (1853); *Le lion amoureux* (1866).
C. Latreille: *La fin du théâtre romantique et François Ponsard.* Paris, 1899.

92 Jean-Pierre de Béranger, 1780-1857.
*Chansons* (1815, 1821, 1828, 1833, 1857).
A. Boulle: *Béranger, sa vie, son oeuvre.* Paris, 1908.
J. Lucas-Dubreton: *Béranger, la chanson, la politique, la societé.* Paris, 1934.

rimo; até um Goethe o admirava. Infelizmente, essa popularidade não acabou de todo, e algumas das suas piores poesias sentimentais continuam a figurar nas antologias escolares, estragando o gosto dos meninos. A oposição de Béranger contra a aristocracia restaurada e a sua criação de uma lenda popular em torno do exilado Napoleão, constituem mais uma tentativa da burguesia de aproveitar-se dos pequenos-burgueses para os seus fins. Em 1830, a tentativa foi coroada de êxito; e da nova monarquia burguesa do *juste-milieu* foi Béranger o poeta oficial, a glória poética do reino dos banqueiros. As canções de Béranger são típicas de literatura falsa, feita por intelectuais para um mau gosto popular; o tradicionalismo da sua forma não é classicista, é um resíduo do classicismo. Na Inglaterra, a situação social adiantada não permitiu a existência de um Béranger; os cantores do "Chartist Movement" são proletários revolucionários. É a diferença entre fábrica e *atelier*. Então, os próprios burgueses se encarregam de cultivar com teimosia o estilo "clássico", como o banqueiro Samuel Rogers[93], que cantou, não sem talento, as belezas da paisagem e arte italianas. A *Edinburgh Review* do crítico temido Francis Jeffrey teceu-lhe os maiores elogios, jogando-o contra o "italianismo vicioso" de Shelley e Keats. Mas a *Edinburgh Review*, tão reacionária na literatura, era liberal em matéria política; entre os colaboradores principais, estava Lord Brougham, que conseguiu, em 1832, a "Reform Bill", o aburguesamento da Casa dos Comuns.

A burguesia continuava, depois de 1800 a 1815, favorecendo o classicismo *sans phrase*, sem intervenções pré-românticas. Este já não era capaz de produzir uma grande poesia, mas houve um "fenômeno de compensação", que ainda não foi devidamente reconhecido pela historiografia literária: em vez de produzir uma grande poesia, o "prosaísmo burguês" exprimiu-se através de um grande romance classicista. Este é representado por Jane Austen; e só assim se explica a existência isolada dessa grande escritora.

---

93 Samuel Rogers, 1763-1855.
*The Pleasures of Memory* (1792); *Italy* (1822-1828).
R. Ellis Roberts: *Samuel Rogers and his Circle.* London, 1910.

O neoclassicismo, a princípio, não soube dominar o gênero essencialmente moderno: só repetiu os "clichês" do grecismo artificial do abbé Barthélemy. No fim, o neoclassicismo revela a sua feição burguesa, falhando na poesia e produzindo uma arte novelística de primeira ordem. Através dessa reflexão, Jane Austen é libertada do seu isolamento histórico; continua, porém, isolada em função do seu gênio; não se pretenderá transformar o fenômeno individual em movimento literário, por meio de aproximações artificiais. Contudo, há que assinalar o caso análogo, e mais ou menos contemporâneo, das escritoras Elizabeth Wolff-Bekker e Aagje Deken[94], um dos casos mais felizes de colaboração literária. Eram holandesas e de ambiente calvinista, dois fatos que bastam para explicar a tendência pedagógica da sua literatura. Mas a sua pedagogia já não era a de Comenius e sim a de Rousseau, e seu processo novelístico é o epistolográfico, de Richardson. Contudo, e isso completa a enumeração das influências estrangeiras, as duas damas não sacrificaram ao sentimentalismo choroso, porque tinham lido Sterne, aprendendo o seu estilo vivo, o seu humorismo fino. Surgiram, assim, os primeiros romances legíveis da literatura holandesa. A tendência pedagógica, nas obras do século XVIII, costuma sufocar o interesse do leitor moderno; mas isso não acontece com o primeiro romance, *Sara Burgerhart*, que é um modelo de caracterização penetrante, quase dramática. Os romances de Wolff-Bekker e Deken foram, durante um século inteiro, a leitura preferida das classes médias, na Holanda; e os precursores do movimento simbolista de 1880 consideraram

---

94 Elizabeth (Betje) Wolff-Bekker, 1738-1804.
Aagje Deken, 1741-1804.
*De Historie van Mejuffrouw Sara Burgerhart* (1782); *Historie van den Herr Willem Leevend* (1784-1785); *Brieven van Abraham Blankaart* (1787/1789); *Historie van Mejuffrouw Cornelia Wildschut* (1793/1796).
C. Busken Huet: *Oude romans.* Haarlem, 1877.
J. W. A. Naber: *Elizabeth Bekker-Wolff en Aagje Deken.* Haarlem, 1912.
H. C. M. Ghijsen: "Wolff en Deken's romans uit haar bloeitijd". (In: *De Gids.* 1923, 4/5.)
H. M. De Haan: "De invloed van Richardson op Jane Austen en op Nederlandsche auteurs". (In: *Nieuwe taalgids* XXIX, 1938.)

essas leituras como fontes do prosaísmo que estragara a literatura holandesa; o grande crítico Busken Huet escreveu um ensaio fulminante contra "os velhos romances". É preciso, porém, encarar bem a mentalidade que se esconde atrás da forma desse romance burguês; é uma ironia discreta, mas contínua, contra o próprio sentimentalismo, uma tendência ligeiramente racionalista. E a própria revalorização de 1920, na Inglaterra, contribuiu para reconhecer-se em Mejuffrouw Sara Burgerhart a irmã, a única irmã de Emma e Elizabeth, de Jane Austen.

A grande romancista inglesa foi precedida por outras senhoras que cultivaram um gênero, hoje pouco apreciado, o "tea-table romance". Fanny Burney[95], madame d'Arblay pelo casamento com um *émigrant* francês, criou o romance para moças; mas também foi lida pelos homens, e Macaulay ainda considerava *Eveline* como um dos grandes romances ingleses. Madame d'Arblay não tinha nada do humorismo brutal de Smollett; por outro lado, a sua pretensão de "not to show the world what it actually is, but what it appears to a young girl" não é mera simplificação – também pode ser interpretada como "perspectivismo" filosófico, lembrando processos de Henry James. Mais perto daquelas duas holandesas, situa-se Maria Edgeworth[96], cuja outrora famosa *Belinda* pertence ao mesmo gênero; cultivava tendências de pedagogia racionalista, aproximando-se do utilitarismo burguês de Bentham. Superou-se a si mesma em *Castle Rackrent*, romance da vida provincial irlandesa, que sugeriu a Walter Scott a escolha de ambientes provincianos; mas não foi conservadora, e sim imbuída de

---

95 Fanny Burney, madame d'Arblay, 1752-1840.
*Eveline* (1778); *Cecilia* (1782).
W. T. Hale: *Madame d'Arblay's Place in the Development of the English Novel.* Indianapolis, 1916.
A. A. Overman: *An Investigation into the Character of Fanny Burney.* Amsterdam, 1933.
Chr. Lloyd: *Fanny Burney.* London, 1936.

96 Maria Edgeworth, 1767-1849.
*Castle Rackrent* (1800); *Belinda* (1801); etc., etc.
Th. Goodman: *Maria Edgeworth, Novelist of Reason.* New York, 1936.
R. G. Mood: *Maria Edgeworth's Apprenticeship.* Urbana, 1938.
P. H. Newby: *Maria Edgeworth.* London, 1950.
J. C. Clarke: *Maria Edgeworth.* London, 1950.

idéias rousseauianas; e a descrição indignada da sorte dos camponeses da Irlanda – ocorre o nome a Crabbe – encontrará um eco longínquo nos romances de Elizabeth Gaskell. Em Maria Edgeworth, o processo de contar a história do ponto de vista de um personagem de segundo plano também antecipa, segundo a observação de Mood, a técnica de Henry James. Duas vezes, o "tea-table romance" ofereceu, deste modo, oportunidade para citar o nome do grande romancista americano, que admirava, não pouco, a arte de Jane Austen.

Em Madame d'Arblay e Maria Edgeworth já se encontram elementos que compõem a arte de Jane Austen[97], mas a diferença não é gradual: pois Jane Austen é um gênio. Tennyson comparou-a a Shakespeare; e a opinião geral na Inglaterra não seria muito diferente. Veja-se, também, o entusiasmo ilimitado do severo crítico F. R. Leavis. Fora da Inglaterra, a glória demorou muito; Jane Austen é estritamente inglesa, e o leitor superficial só vê "tea-table romances", onde aqueles viram Shakespeare. Jane Austen foi uma moça provinciana inglesa; viveu sempre no seio da família. Relações familiares, noivado e casamento, são os seus únicos temas. O seu panorama do mundo era tradicionalista, o da *gentry* da Inglaterra de 1800: rei, aristocracia, "upper middle class", as autoridades civis, militares e da Igreja anglicana em perfeita harmonia dos poderes, mesmo que fossem in-

97 Jane Austen, 1775-1817.

*Sense and Sensibility* (1795; publ. 1811); *Pride and Prejudice* (1796/1797; publ. 1813); *Mansfield Park* (1814); *Emma* (1816); *Northanger Abbey* (1797-1798; publ.1818); *Persuasion* (1818).

Edição por R. W. Chapman, 5 vols., Oxford, 1923/1933.

R. B. Johnson: *Jane Austen, Her Life, Her Work, Her Family and Her Critics.* London, 1930.

D. Cecil: *Jane Austen.* Cambridge, 1935.

M. Lascelles: *Jane Austen and Her Art.* Oxford, 1939.

R. W. Chapman: *Jane Austen, Facts and Problems.* Oxford, 1948.

E. Jenkins: *Jane Austen.* New York, 1950.

F. R. Leavis: *The Great Tradition.* (Cap. I.) London, 1950.

M. Mudrick: *Jane Austen, Irony as Defense and Discovery.* Princeton, 1952.

A. H. Wright: *Jane Austen's Novels. A Study in Structure.* London, 1953.

A. Walton Litz: *Jane Austen. A Study of her Artistic Development.* New York, 1965.

dignos ou ridículos os representantes dessa hierarquia. Não foi casualmente que Jane Austen foi sepultada em Winchester, numa das grandes catedrais medievais, em meio de gente prosaica. O tradicionalismo e provincianismo, porém, não lhe inibiram a liberdade da criação literária; e a estreiteza do seu campo de observação intensificou-lhe a análise psicológica. Os enredos dos seus romances não são mais impressionantes do que os de Maria Edgeworth, e o juízo de um leitor superficial concordaria com a confissão melancólica da própria Jane Austen sobre "the little bit of ivory on which I work with so fine a brush as produces little effect after much labour". O trabalho beneditino de Jane Austen não se manifesta nos enredos, mas na criação de caracteres. Realizado o romance, desapareceram todos os vestígios de análise psicológica, revelando-se os personagens apenas no diálogo. Esse processo de autocaracterização dos personagens é eminentemente dramático, explicando-se assim a opinião de Tennyson de que "the realism and life-likeness of miss Austen's *dramatis personae* come nearest to those of Shakespeare". Caracteres como Elizabeth Bennett e Fitzwilliam Darcy, em *Pride and Prejudice*, estão entre as criaturas mais completas da literatura universal. Jane Austen era míope; e em conseqüência disso não apresenta o aspecto exterior dos personagens; a sua incapacidade para descrever objetos e ambiente material lembra até a falta de colorido local, na tragédia clássica francesa; e às vezes, como em *Mansfield Park*, escondem-se, atrás de cenas triviais, graves conflitos trágicos. Em Jane Austen há algo de Racine. Mas é mais "moderna" que os clássicos franceses, que tinha, aliás, lido muito. É uma grande precursora. Os seus personagens podem ser shakespearianos, mas a maneira lenta e vagarosa de pô-los em movimento, a maneira de deduzir dos caracteres as complicações – com a maior mestria, em *Pride and Prejudice* e *Emma*, será a técnica de Henry James; como intermediário, F. R. Leavis considera a George Eliot, que herdara de Jane Austen a profunda seriedade moral na crítica da vida.

É muito mais difícil reconstruir as relações literárias de Jane Austen para trás. Já se disse que ela conheceu bem os franceses. Eram reduzidos, porém, os seus conhecimentos de literatura inglesa: gostava principalmente de Samuel Johnson, o crítico classicista, e de Crabbe, o realista em forma classicista – como ela mesma. Assim como o classicismo inglês em geral, Jane Austen revela pouco lirismo e nenhuma paixão; parece-se

com pintores de *genre* holandeses, e já foi comparada ao luminoso Vermeer van Delft. A severa disciplina classicista exclui todo o subjetivismo. Desapareceram de todo, na obra, os ressentimentos da solteirona, menos talvez na ternura do seu último romance, *Persuasion*. Jane Austen é objetivíssima a respeito do mundo que encontrou e no que toca aos personagens que criou. As *quiet situations* que o seu gosto e temperamento preferiam, não têm nada com o sentimentalismo de Richardson, embora tenham muito com a sua psicologia, e nada com o seu moralismo. Quando Jane Austen é moralista, é *moraliste* no sentido francês, e, realmente, a sua maneira de apreciar os motivos psicológicos dos seus "heróis" e "heroínas" tem algo de La Rochefoucauld. O seu *esprit* também é classicista, embora menos francês do que o dos grandes satíricos classicistas ingleses, Dryden e, particularmente, Pope; a crítica contemporânea preferiu o termo "wit". A obra de Jane Austen é como um *Rape of the Lock* desdobrado e aburguesado, tão "fútil" e tão "profunda" como a obra de Proust; ambos estão definidos nas palavras com que Walter Scott elogiou a arte de Jane Austen, "the exquisite touch which renders ordinary commonplace things and characters interesting."

Só uma vez o "esprit" jocoso de Austen se tornou mordaz: quando, em *Northanger Abbey*, parodiou os falsos mistérios e horrores dos "romances góticos" de Ann Radcliffe. Os motivos da repulsa que a falsidade "gótica" lhe inspirou são complexos: certo racionalismo malicioso, estilo século XVIII, que ela tinha em comum com Sterne, e que é, no fundo, uma expressão do bom-senso inglês; depois, o seu "bom gosto" infalível, realmente "clássico"; enfim, o protesto do espírito da *gentry*, da classe média superior, contra o plebeísmo daquele gênero. Na obra de Jane Austen estão ausentes a alta aristocracia e o povo; ela se encontra exatamente no *juste-millieu* da sociedade inglesa, no ponto em que a aristocracia já está meio aburguesada e a burguesia já goza de certos privilégios aristocráticos. Daí o protesto, sempre moderado, contra "preconceitos e orgulhos" aristocráticos, e o protesto mordaz contra o gosto plebeu. Sempre, porém, Jane Austen observa "les bienséances". É classicista, disciplinada, e por isso "estreita"; tão estreitamente inglesa quanto Racine é "estreitamente francês". Saintsbury e Strachey concordaram em defini-la como o "Racine da comédia"; mas, em prosa burguesa.

O isolamento de Jane Austen na literatura européia do seu tempo prende-se, em parte, ao fato de estar o *trend* da evolução literária ainda determinado principalmente pela poesia, e o neoclassicismo à maneira francesa já estar poeticamente esgotado. Depois de Jane Austen, aparecerá só um romancista continental que conserva o classicismo estilístico: Stendhal; mas este já desaprovou Racine. As mudanças da situação social explicam a diferença paradoxal entre as atitudes do neoclassicismo pré-romântico e do neoclassicismo da última fase: Foscolo fugiu da Itália, Stendhal fugiu para a Itália. Os poetas que pertencem a esta última fase foram confundidos, de maneira pouco feliz, com outros, sob a denominação comum de "Mal du siècle" ou "Weltschmerz"; é preciso romper com essa *fable convenue*, porque o pessimismo não é um critério literário, e alguns daqueles poetas – como Shelley – nem sequer eram pessimistas. Existe, porém, um grupo estilisticamente bem definido: o de Byron, Leopardi e Vigny. São classicistas obstinados, em pleno romantismo: Byron, que pretende imitar o verso de Pope; Leopardi que se inspira nas tradições classicizantes da literatura italiana; e Vigny, o sucessor de Chénier. Até Puchkin, o "Goethe russo", está perto desse grupo, não tendo nada em comum com o romântico Lermontov. Na Alemanha, porém, não existe nenhum poeta classicista-pessimista assim; os representantes do "Weltschmerz" na Alemanha, são românticos, de língua desleixada, como Lenau, ou liberais irônicos, como Heine. O *pendant* alemão daquele grupo é o seu contemporâneo Schopenhauer, prosador clássico – e pessimista. O que faltava à Alemanha era uma grande tradição de poesia clássica. O poeta "clássico" da mesma época é o epígono Platen, que se gabava ser o último discípulo de Goethe; e foi, em verdade, o único.

Com efeito, o classicismo de Weimar, variante alemã do último classicismo europeu, caracteriza-se pela circunstância de não ser um movimento literário, e sim o estilo de uma só pessoa: de Goethe; ou, adotando-se o critério menos rigoroso da *vox populi*, o estilo de duas pessoas, Goethe e Schiller. O classicismo de Weimar não conquistou a nação, por falta de uma tradição clássica precedente; foi resultado individual da elaboração de um estilo; e essa elaboração efetuou-se a propósito do problema de conquistar Shakespeare para a língua alemã.

A assimilação de Shakespeare ao espírito alemão[98] começou com a conquista do mero conteúdo, dos enredos, pelos "comediantes ingleses", isto é, atores viajantes, em parte ingleses mesmo, em parte imitadores alemães, que usaram peças inglesas, modificando-as a seu gosto. Em 1626, a cidade de Dresden viu um repertório bastante grande de peças de Shakespeare, sem chegar a conhecer o nome do poeta. As peças estavam transformadas em dramalhões de sangue e horror e em farsas grosseiríssimas; gozaram de preferências *Titus Andronicus* e *The merchant of Venice*, com o judeu como palhaço. Da linguagem poética de Shakespeare, não se traduziu nenhuma palavra. Depois de um período de esquecimento relativo, a influência literária inglesa, desde o começo do pré-romantismo, impôs nova tentativa de assimilação; mas esse primeiro pré-romantismo alemão ainda não dispunha de uma língua capaz de interpretar Shakespeare – é significativa a ausência de Klopstock, oriundo de outra estirpe, na história do Shakespeare alemão; a tarefa coube aos classicistas já sentimentalizados. Nesse sentido, Christian Felix Weisse deu as suas versões livres, em gosto francês, de *Richard III* (1759) e *Romeo und Julia* (1767), alcançando tanto sucesso que substituíram, no palco, durante decênios, traduções mais fiéis. Corresponde a essa fase a atitude prudente de Lessing, que preferiu, como modelo imediato, o drama burguês dos ingleses. Esse drama deu a primeira forma do Shakespeare alemão: a prosa de Wieland, que traduziu, entre 1762 e 1766, vinte e duas peças, sendo a tradução completada por Johann Jacob Eschenburg (1775/1782), e trazida ao palco, a partir de 1776, por Schröder, em adaptações burguesas-sentimentais. Mas essa forma já não correspondeu ao progresso da evolução literária. O reconhecimento de Shakespeare como "original" exigiu a assimilação da própria estrutura do teatro shakespeariano, do qual a linguagem faz parte; e, pretendendo a nova literatura também ser "original", dependeu o destino literário da Alemanha do bom êxito daquela tarefa. Herder deu os primeiros passos, traduzindo, nas *Stimmen der Voelker*, vários *songs* de Shakespeare, pela primeira vez em versos. As traduções de *Love's Labour's Lost* (1774), por Lenz, e de *Macbeth* (1783), por Buerger, dão testemunho, enfim, de compreensão certa; mas ainda não haviam conseguido dominar o verso de Shakespeare. Este só aparece na tradução maravilhosa de dezenove peças (1797/1801), por August Wi-

98 F. Gundolf: *Shakespeare und der deutsche Geist.* 2.ª ed. Berlim, 1914.

lhelm Schlegel, criando ele um autêntico "clássico" alemão, tão clássico como Goethe; ou mais exato: a linguagem de Schlegel é a de Goethe.

Infelizmente, foram apenas dezenove peças; a continuação da obra, por Wolf Baudissin e Dorothea Tieck, sob a supervisão de Ludwig Tieck, não obteve resultado igual. O Shakespeare de "Schlegel-Tieck" é produto híbrido. Ninguém conseguiu continuar Schlegel, assim como ninguém conseguiu continuar, ou até mesmo acompanhar apenas, Goethe; a justaposição usual de Goethe e Schiller é erro e confusão – isso se revela de maneira mais evidente pela tradução infeliz de *Macbeth*, por Schiller. Goethe não encabeça um movimento literário; é um caso isolado.

A sua vida literária parece acompanhar a evolução da literatura alemã e as fases da conquista de Shakespeare: poeta anacreôntico em Lepzig; "Sturm und Drang" e sentimentalismo em *Goetz von Berlichingen* e *Werther*; neoclassicista até chegar a transições românticas; e, na velhice, depois da apostasia dos românticos, a solidão completa. Só esta era a posição verdadeira de Goethe.

Goethe[99], conversando com Eckermann, definiu a sua poesia lírica com as palavras: "Foram, todas, poesias de ocasião, quer dizer, a rea-

---

99 Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832. (Cf. nota 43; cf. "O pré-romantismo", nota 95.)

*Götz von Berlichingen* (1773); *Clavigo* (1774); *Die Leiden des jungen Werther* (1774); primeiro esboço de *Faust* (*Urfaust,* 1775; public. por Er. Schmidt, 1887); *Die Geschwister* (1776); *Stella* (1776); primeiro esboço de *Wilhelm Meisters Lehrjhre* (*Wilhelm Meisters theatralische Sendung, Urmeiter,* 1777; public. por H. Maync, 1911); *Der Triumph der Empfindsamkeit* (1778); primeira versão, em prosa, da *Iphigenie* (1779); *Gedichte* (vol. IV das *Schriften,* 1779); *Gedichte* (vol. I das *Gesammelte Schriften,* 1787); *Iphigenie auf Tauris* (1787); *Egmont* (1788); *Torquato Tasso* (1790); *Faust. Ein Fragment* (1790); *Reineke Fuchs* (1794); *Römische Elegien* (1795); *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1796); *Hermann und Dorothea* (1797); *Balladen* (1798/1799); *Die Metamorphose der Pflanzen* (1799); *Die natürliche Tochter* (1803); *Winckelmann und sein Jahrhundert* (1805); *Pandora* (1807); *Faust, I* (1808); *Die Wahlverwandtschaften* (1809); *Dichtung und Wahrheit* (1811/1814); *Gedichte* (1812); *Farbenlehre* (1812); *Italienische Reise* (1816/1817); *Zur Naturwissenschaft* (1817/1823); *Kunst und Altertum* (1818/1832); *West-Oestlicher Diwan* (1819); Correspondência com Schiller (1828/1829); *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (1829); *Obras Póstumas (Faust. II,* poesias, etc., 1833/1842); –-

lidade deve ter fornecido a ocasião e a matéria. Um caso particular torna-se universal e poético, quando um poeta o trata. Todas as minhas poesias são poesias de ocasião." Estas palavras produziram efeito espantoso: há um século, que uma ciência especializada, a chamada "Goethe-Philologie", se vem ocupando dos mínimos pormenores da vida de Goethe, dos seus amores, leituras e viagens, até aos detalhes da sua digestão, na esperança de encontrar assim as "ocasiões", a chave das suas obras. A pessoa, à qual foi dedicado esse culto científico, desapareceu nas nuvens da idolatria, e a obra decompôs-se na mesa anatômica dos filólogos. Será preciso procurar

---

Johann Peter Eckermann: *Gespräche mit Goethe* (1837).
Edição completa (Sophien-Ausgabe) (com correspondência, diários, conversações, etc.), 133 vols., Weimar, 1888-1919.
Edição do *Eckermann* por H. H. Houben, 14.ª ed., Leipzig, 1916.
H. Duentzer: *Goethes lyrische Gedichte* (edição comentada). 3.ª ed. 3 vols. Leipzig, 1896/1898.
Er. Schmidt: *Richardson, Rousseau, Goethe.* 2.ª ed. Leipzig, 1902.
F. Baldensperger: *Goethe en France.* Paris, 1904.
G. Dalmeyda: *Goethe et le drame antique.* Paris, 1908.
V. Hehn: *Gedanken über Goethe.* 7.ª ed. Berlin, 1909.
G. Simmel: *Goethe.* Leipzig, 1913.
B. Croce: *Goethe.* Bari, 1919.
E. Traumann: *Goethe's Faust.* 2 vols. Muenchen, 1919/1920.
W. Scherer: *Aufsätze über Goethe.* 2.ª ed. Berlin, 1920.
W. Dilthey: "Goethe und die dichterische Phantasie". (In: *Das Erlebnis und die Dichtung.* 7.ª ed. Leipzig, 1920.)
W. Bode: *Goethe.* 9 vols. Muenchen, 1920/1927.
Herm. Grimm: *Goethe.* 8.ª ed. Berlin, 1923.
H. A. Korff: *Der Geist der Goethezeit.* 3 vols. Leipzig, 1923/1933.
F. Gundolf: *Goethe.* 12.ª ed. Berlin, 1928.
A. Bielschowsky: *Goethe.* 2.ª ed. 2 vols. Muenchen, 1929.
Ch. Du Bos: "Aperçus sur Goethe". (In: *Aproximations.* Vol. V. Paris, 1932.)
W. Leisegang: *Goethe's Denkform.* Leipzig, 1932.
W. Landsberg: *Goethe und die bildende Kunst.* Berlin, 1932.
B. Fairley: *A Study of Goethe.* Oxford, 1946.
G. Lukacs: *Goethe und seine Zeit.* Bern, 1947.
E. Staiger: *Goethe.* 3 vols. Zuerich, 1948/1957.
K. Vietor: *Goethe.* Bern, 1949.
Fr. Strich: *Goethe und die Weltliteratur.* Bern, 1949.

o verdadeiro sentido daquelas palavras "ocasião" e "realidade". Mas por enquanto o sentido geralmente aceito serve para nos orientar provisoriamente na obra imensa de Goethe.

Era filho da burguesia de Frankfurt, uma das "cidades livres" medievais da Alemanha, governadas por um patriciado burguês de aparências semifeudais. Recebeu as primeiras impressões de literatura viva na Universidade gottschediana de Leipzig, estreando como poeta anacreôntico. Passou por uma fase, bem renana, de misticismo. Em Estrasburgo, tornou-se discípulo de Herder, entusiasmando-se por Shakespeare, Ossian, Idade Média alemã e poesia popular. A tragédia histórica *Goetz von Berlichingen*, obra incoerente, mas vigorosa, pretendeu glorificar à maneira das "histórias" de Shakespeare, o passado tumultuoso da Alemanha, a Reforma e a revolução dos camponeses, e conseguiu sucesso barulhento. O reconhecimento da poesia popular alsaciana forneceu meios de expressão às experiências eróticas com Friederike Brion, filha do vigário da aldeia de Sesenheim; Goethe não era capaz de ligar-se para sempre a esse idílio goldsmithiano, abandonando, por isso, a amada, à qual dedicara os seus mais belos poemas em tom popular: *Willkommen und Abschied* (*Bem-vinda e Despedida*), *Neue Liebe*, *Neues Leben* (*Novo amor*, *Nova Vida*), *Heidenroeslein* – a primeira poesia lírica inteiramente livre e espontânea em língua alemã. No fundo, Goethe não esqueceu nunca essa primeira experiência erótica, nem o sentimento de culpa que deixou na sua alma. No primeiro esboço de *Faust*, o chamado *Urfaust*, entre cenas grosseiras de vida estudantil, à maneira dos pré-românticos, já se encontra a tragédia de Gretchen, da moça abandonada; é transformação pessoal do assunto social da infanticida, assunto tratado quase por todos os "Sturmers". Aquela mesma experiência deu intensidade ao romance sentimental, o *Werther*, espécie de autopunição literária, parecendo ao mundo o maior documento da melancolia ossiânica dos pré-românticos e conseguindo o primeiro e único sucesso internacional da carreira literária de Goethe. O motivo que o arrancara ao idílio de Sesenheim, fora a consciência de ter uma grande missão; então, acreditava ter encontrado essa missão na tarefa de criar na Alemanha um teatro shakespeariano; e esboçou um romance, *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* (*A Missão Teatral de Wilhelm Meister*), o *Urmeister*, no meio do qual estavam discussões sobre uma apresen-

tação de *Hamlet*. No ano anterior, havia Schroeder realizado a primeira representação de Shakespeare na Alemanha. Da mesma época tormentosa e esperançosa do "Sturm und Drang" goethiano são as grandes odes "prometéias", *Prometheus* e *Das Göttliche* (*O Divino*), nas quais o desafio do anarquista à divindade se mistura com a descoberta da divindade na Natureza – já haviam começado as leituras de Spinoza. O wertherismo é superado na ode *Harzreise im Winter* (*Viagem ao Harz no Inverno*), um dos maiores poemas líricos de Goethe. O poeta já se encontrava em Weimar, a convite do duque Carlos Augusto, como conselheiro e depois ministro – e, no novo ambiente de uma corte culta, de atividades multiformes e do amor a Charlotte von Stein acalmou-se a tormenta juvenil, nasceram as magníficas poesias "Wanderers Nachtlied" ("Canção de Noite do Caminhante") "An den Mond" ("A Lua"), "Gesang der Geister über den Wassern" ("Canção dos Fantasmas sobre as Águas), nas quais a emoção passada está "recollected in tranquility". E já sabia, então, escrever os ritmos disciplinados de "Grenzen der Menschheit" ("Limites da Humanidade"), já esboça, embora em prosa, uma tragédia clássica, uma *Iphigenie*. Dois anos de viagem pela Itália completaram a conversão do antigo discípulo de Herder ao neoclassicismo grego. *Torquato Tasso* é drama da educação do poeta sentimental pelas desgraças da realidade; em *Iphigenie auf Tauris*, passado e presente desapareceram, transformando-se a revolta prometéia em vitória quase cristã do sentimento humanitário sobre os instintos selvagens: "Lebt wohl!"; essas palavras lacônicas de despedida com as quais Thoas, o rei bárbaro, deixa sair em paz Iphigenie e os gregos, não é o fim de uma tragédia grecizante, mas de uma obra permanente – segundo Taine, a maior obra literária da época moderna. Está no auge o poder de Goethe de transfigurar em formas objetivas as experiências subjetivas. As *Roemische Elegien* (*Elegias Romanas*), reminiscências de um amor romano, reúnem de maneira incomparável o mais intenso sentimento moderno e o verso clássico. É então que Goethe se torna capaz de dar forma definitiva aos esboços geniais da mocidade: *Wilhelm Meister Lehrjahre* (*Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister*), que fora projetado como romance da "missão teatral", torna-se "romance de educação" de um sonhador para a realidade; em *Faust*, os poderosos monólogos do mais titânico "Sturm und Drang" e a tragédia da infanticida Gretchen, vítima do titão, vão ser

reunidos, não sem certas incoerências, no que é, afinal, a maior obra dramática da literatura alemã.

No auge da vida e literatura de Goethe apareceram duas influências alheias, que o desviaram do caminho: Schiller e a Revolução. Schiller trouxe teorias literárias, a filosofia kantiana, certo idealismo moralizante, a visão da arte como outro mundo acima da realidade, da qual Goethe então, pela primeira vez, começou a afastar-se; só uma vez, no fragmento dramático *Pandora* – uma das suas obras mais poderosas e menos conhecidas – conseguiu transfigurar essa teoria em realidade artística. Por enquanto, o neoclassicismo abrandou-se, nas baladas e também no poema *Hermann und Dorothea* – belíssimo idílio, mas pouco mais do que isso – em que já atua a outra influência alheia: a Revolução. Hermann e Dorothea fogem da Revolução, na qual os instintos bárbaros despertaram de novo; o instinto conservador do artista Goethe reagiu, desde então e definitivamente, contra toda a política. Tomou a mesma atitude de indiferença meio hostil contra a Revolução, contra o nacionalismo alemão e contra as reivindicações liberais. Retirou-se para o estudo das ciências naturais, anatomia, botânica, meteorologia, óptica; fez pelo menos uma descoberta importante, a do "os intermaxillare"; e antecipou, pela hipótese da metamorfose das plantas, certas teorias darwinistas. Na óptica, elaborando uma teoria antinewtoniana das cores substituindo a decomposição espectral da luz pela polariedade de luz e sombra, acreditava ter realizado a maior obra da sua vida, infelizmente sem ser compreendido pelos especialistas. Reuniu em sua casa, em Weimar, coleções notáveis de minerais, esculturas, desenhos. Reagiu contra o romantismo na pintura, pregando o classicismo mais estreito nas artes plásticas. Abandonado pelos românticos, que no começo do movimento o tinham idolatrado, Goethe quase saiu da literatura; mas não inteiramente. Criou, nas *Wahlverwandtschaften* (*Afinidades seletivas*), um dos primeiros romances psicológicos da literatura européia, e produziu, inspirado pelas traduções de Hafis, o seu último volume de poesia, o *Wert-Oestlicher Diwan* (*Divã Ocidental-Oriental*), onde se encontram as suas poesias mais amadurecidas, mais clássicas, apesar das aparências orientais da forma. Os últimos anos de Goethe foram dedicados ao romance *Wilhelm Meister Wanderjahre* (*Anos de viagem de Wilhelm Meister*), continuação dos *Lehrjahre*, obra incoerente, composta de contos, aforismos e

digressões várias, entre as quais os trechos notáveis sobre a "educação para o respeito", esboço de uma pedagogia social. Dedicou-se também, nesta fase, à segunda parte de *Faust*, na qual acompanha o herói pelas falsidades da corte; pela Grécia, onde o representante do espírito germânico se encontra com a beleza antiga; através da vida de um empreendedor de grandes obras públicas a serviço da humanidade; até a assunção do condenado e o perdão no Céu. As últimas poesias de Goethe, como *Trilogie der Leidenschaft* (*Trilogia da paixão*) e *Bei Betrachtung von Schillers Schädel* (*Contemplação do Crânio de Schiller*), pertencem àquela categoria extraordinária de "obra de velhice", na qual se encontram as últimas gravuras de Rembrandt e os últimos quartetos de Beethoven. Mesmo depois da morte de Goethe não cessaram de aparecer coleções enormes de obras inéditas, diários, cartas, conversas, e entre elas as *Conversações com Goethe*, do seu secretário Johann Peter Eckermann, súmula da sua sabedoria de homem muito velho, muito experimentado e que era um gênio.

A relação íntima entre a vida e a obra de Goethe foi salientada por ele mesmo, na autobiografia *Dichtung und Wahrheit* (*Poesia e Verdade*), grande panorama do movimento literário alemão por volta de 1770, com a figura do próprio autor no centro. A posteridade confirmou essa visão histórica que ilumina uma qualidade característica de Goethe: o seu egoísmo enorme. Evidentemente, a palavra "egoísmo" não tem aqui a acepção de uma censura moral; pretende definir a atitude moral dos maiores gênios da humanidade, aos quais serve tudo para os seus fins, que são, afinal, os fins da humanidade. A Goethe serviu tudo: mulheres e amigos, nação e Estado, trabalho, ciência, literatura, arte, a própria época histórica; tudo isso teve para ele o valor instrumental de ser "ocasião" para ele transfigurá-la em poesia. Daí a universalidade, a poligrafia desse gênio do egoísmo. Excluiu, parece, só a política; quando ela lhe interrompeu a produtividade literária, a ponto de o seu gênio parecer exausto, retirou-se para as ciências naturais, deixando o mundo ao egoísmo parecido de Napoleão, ao qual admirava como o seu par.

Durante decênios, essa atitude de Goethe constituiu, na Alemanha, o motivo dos ataques mais hostis. Com o mesmo egoísmo imoral, disseram, com o qual usou e abandonou inúmeras mulheres, ficou indiferente, quando a nação alemã se viu obrigada a defender a sua existência

contra Napoleão; e depois, ter-se-ia desinteressado, da mesma maneira, das reivindicações mais justas do liberalismo, continuando no comodismo de servidor submisso de um príncipe de país minúsculo. E para quê? Nem sequer para fazer literatura, na qual era um gênio, mas para brincar com aparelhos físicos e apresentar hipóteses absurdas, anticientíficas. Contudo, aquelas "brincadeiras" de cientista-diletante forneceram à análise imparcial a chave para a compreensão de Goethe. Ele revoltou-se contra a Revolução, e devia fazê-lo; como filho da burguesia meio feudal da Alemanha antiga, não podia ficar com o liberalismo da nova burguesia, que não era capaz de compreender o gênio e que, realmente, acabaria, depois, com todos os ideais goethianos de civilização humanista e cultura individualista. Ao mesmo tempo, Goethe sabia muito bem que uma época terminara; estava presente, a 19 de setembro de 1792, quando, em Valmy, os aliados se retiraram, pela primeira vez, diante do exército jacobino; e a escaramuça insignificante arrancou-lhe as palavras proféticas: "Daí começa uma nova era da história universal." O seu dilema era o do intelectual que vê razões justas de ambos os lados da barricada; e a sua conclusão era o niilismo político. Na História só viu, como homem do século XVIII, um "tableau des crimes et des malheurs", iluminado pelas raras intervenções de homens de gênio como Napoleão. Essa incompreensão histórica aconselhou-lhe a retirada para as ciências anti-históricas, as ciências naturais: seu refúgio. Mas o discípulo de Rousseau e Shaftesbury – tinha passado, na mocidade, pelo sentimentalismo dos místicos renanos – não era capaz de fazer ciência racionalista; o uso da matemática nas ciências físicas aborreceu-o a ponto de produzir um verdadeiro ódio pessoal contra Newton. A sua teoria antinewtoniana das cores é, do ponto de vista da física, absurda; mas está perfeitamente certa como teoria fisiológica das sensações subjetivas[100]. Goethe considerava e devia considerar sua *Farbenlehre* (*Teoria das Cores*) como a obra máxima da sua vida, porque já tinha descoberto a lei da sua própria personalidade: a lei da polaridade de todos os fenômenos. Esse conceito serviu-lhe para inspirar vida e movimento ao sistema algo mecanicista do seu querido Spinoza, criando um spinozismo vitalista, que

100 W. Jablowski: *Vom Sinn der Goetheschen Naturforschung*. Berlin, 1927.

é, no fundo, neoplatonismo. Do panteísmo vago e entusiástico dos pré-românticos salvou-o o senso artístico da forma: como supremo resultado da cooperação das forças da Natureza, reconheceu a elaboração de tipos perfeitos nos quais a vida se cristaliza. Chegou a pensar numa hierarquia de tipos, cujo protótipo seria o tipo humano. E, deste modo, extraiu dos estudos biológicos a lei da sua vida: a elaboração de uma personalidade própria e perfeita, como tipo humano. Eis o conceito goethiano de "Bildung", de "formação": a transformação do caos de experiências e conhecimentos em uma estrutura orgânica.

A esse fim chegou Goethe na velhice. As fases do caminho estão documentadas pela sua poesia lírica, a partir das primeiras erupções pré-românticas e do *Prometheus*; através da superação do sentimentalismo, em *Harzreise im Winter*; a transfiguração artística do erotisno, nas *Römische Elegien*; a compreensão alegre, serena e religiosa da vida no *West-Oestlicher Diwan*; até o resultado supremo, em *Bei Betrachtung von Schillers Schädel*; quando a contemplação do crânio exumado de Schiller lhe revela a ação permanente de "Deus-Natureza", de "dissolver em espírito a matéria" e "conservar para sempre", como se fossem matéria, "os produtos do espírito":

> "Was kann der Mensch im Leben mehr gewinnen,
> Als dass sich Gott-Natur ihm offenbare:
> Wie sie das Feste laesst zu Geist zerrinnen,
> Wie sie das Geisterzeugte fest beware."

É o credo do spinozismo espiritualista. A poesia lírica de Goethe é – ao contrário do que se pensa, sobretudo no estrangeiro – a parte mais importante da sua Obra; mais importante do que os dramas, que são principalmente líricos, os romances, de um estilo novelístico hoje já ligeiramente antiquado, e as numerosas *opere errate* que só um Benedetto Croce teve a coragem de condenar francamente. Segundo a opinião de um crítico americano, Goethe criou um número maior de poesias líricas perfeitas do que qualquer outro grande poeta – em todo o caso, um mundo lírico completo, no qual estão representadas todas as formas e metros: hinos pré-românticos em versos livres ao lado de elegias à maneira de Propércio. Mas, em geral, são do tipo da poesia popular; são *lieds*. Da poesia popular

autêntica distingue-se essa arte pelo poder de transfigurar a Natureza, poder tão grande em Goethe que lembra a força das nações primitivas para criar mitos. A crítica fala, no caso, de "imaginação criadora"; Goethe a sentiu como expressão de forças perigosas na sua alma – falou do seu "Demônio"; e todo o trabalho da sua vida esteve dedicado à tarefa de subjugar o Demônio que o levou a querer dominar os outros e incompatibilizar-se com o mundo. As *Wahlverwandtschaften* são o romance da vitória moral sobre o Demônio; e ainda em um dos últimos e mais poderosos poemas, *Trilogie der Leidenschaft*, surge até a sombra sangrenta de Werther. Contudo, Goethe encontrou o equilíbrio que o fez tirar a conclusão da sua vida: "tudo o que chegaram a ver estes olhos felizes, como quer que tenha sido – foi bom" –

> "Ihr gluecklichen Augen,
> Was je ihr geseh'n,
> Es sei, wie es wolle,
> Es war doch so schön."

O equilíbrio é o grande mistério de Goethe. A sua obra compreende todo o espectro de emoções humanas, e contudo a sua poesia tem algo de disciplinado, de moderado; nas obras da velhice, até algo de frio. É – se isso existisse – "poesia racional', que foi suspeita aos românticos; realmente, perdeu cada vez mais a influência sobre a literatura viva, na própria Alemanha. E não foi nunca realmente "popular"; o culto imenso, dedicado à sua memória, sugere antes a impressão de um culto dos lábios. Nem sequer durante um momento a obra de Goethe cessou de ser objeto de leitura, estudo e do supremo prazer estético de todas as pessoas cultas; mas, com o tempo, a influência de Goethe sobre realistas, naturalistas, simbolistas, expressionistas diminuiu rapidamente, e na época dos modernismos acabou. "What's price glory!" O único sucesso internacional de Goethe, o *Werther*, deveu os aplausos à poesia ainda não "racionalizada"; o romance constitui exatamente o ponto de partida da "éducation sentimentale" de Goethe. As fases seguintes estão marcadas: pelo titanismo trágico de *Faust I*; pela educação à conduta racional da vida, em *Torquato Tasso*; pela educação à "prosa" da vida, em *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (*Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister*). E depois,

o caminho recomeçou nas mesmas espirais, mas num plano superior, em *Wahlverwandtschaften*, *Faust II* e *Wilhelm Meisters Wanderjahre*. Deste modo percorreu Goethe dialeticamente as fases literárias da "época de Goethe": do pré-romantismo, através do classicismo, até o romantismo – e, enfim, um realismo que é unicamente seu. Goethe, subjetivista pré-romântico, estava em harmonia com o subjetivismo da nascente literatura nacional; daí o sucesso retumbante de obras como *Götz von Berlichingen*, *Werther*, *Faust I*, que mais tarde não se repetiu. Goethe, classicista, estava em harmonia com o mundo do Deus-Natureza por intermédio da arte clássica: daí o paganismo das *Römische Elegien* e a santidade quase cristã da *Iphigenie auf Tauris*. Em *Pandora*, o classicismo de Goethe chegou a uma beleza quase super-real; e na pequena biografia *Winckelmann und sein Jahrhundert* (*Winckelmann e seu século*) foi capaz de redigir em termos lapidares o testamento do grecismo consciente pagão e da civilização renascentista. Testamento, porque em sua própria obra já estavam disseminados os germes do romantismo, sobretudo em *Faust*, síntese de todos os seus esforços, comentários da sua vida e programa da evolução da literatura alemã: a primeira parte é principalmente pré-romântica, com antecipações classicistas (cena "Wald und Höhle"). A segunda parte é toda ela classicista, mas Mefistófeles já não é um demônio pré-romântico e sim um ironista romântico: e o terceiro ato, o encontro do Fausto germânico com a grega Helena, realiza em versos sofoclianos uma aspiração que os românticos nem souberam apreciar, a síntese entre a beleza antiga e a realidade moderna. O fim, a ascensão de Fausto ao Céu católico, é calderoniano. Mas esse fim romântico coroa os trabalhos de Fausto em prol da conquista da Terra para os homens do futuro; Goethe já está além do romantismo, na época das grandes empresas capitalistas e das reivindicações sociais, às quais alude mais do que uma vez em *Wilhelm Meisters Wanderjahre*. O esboço de uma pedagogia social e da "religião do respeito", neste romance, é o comentário do fim de *Faust II*; e as idéias de uma religiosidade livre, nas *Conversações com Eckermann*, continuam a pedagogia social para além da morte, até aos reinos da imortalidade.

> "Willst du in's Unendliche schreiten,
> Geh' nur im Endlichen nach allen Seiten."

"Bildung", "formação", eis a grande lição que Goethe deixou e que lhe justifica o "egoísmo"; o ideal da cultura universal do homem, o ideal da Renascença, chegou em Goethe ao auge e ao fim. Enquanto se pode dizer que "a lição de Goethe" não é permanente, só não é porque não será eterna a civilização que com os gregos começara. Goethe é o último grande individualista da Renascença que com ele acabou. Vico afirmara que depois dos heróis vêm os homens; depois de Goethe vieram os burgueses. Morreu dois anos depois da Revolução de Julho.

Goethe gostava de tecer teorias sobre as artes plásticas; em compensação, sentia repulsa pelas teorias literárias, porque lhe perturbavam a elaboração subconsciente dos seus projetos; e sentiu também repulsa pela estética, que o aborreceu assim como todas as abstrações. Só a amizade com Schiller, a partir de 1794, lhe sugeriu as considerações estéticas, nem sempre felizes, que enchem a correspondência dos dois "príncipes dos poetas". A contribuição de Schiller foi um desdobramento da estética kantiana; e num sentido limitado pode-se afirmar que a filosofia de Kant[101] constitui a base teórica do classicismo de Weimar. O conceito epistemológico de Kant, isto é, a limitação do saber humano segundo as limitações das nossas faculdades de conhecer a realidade, destruiu igualmente a Razão todo-poderosa dos racionalistas e os pseudoconhecimentos fantásticos dos metafísicos. O saber humano não pode exceder os dados, fornecidos pelos sensos e classificados conforme as categorias da nossa organização mental; o resto é obra da imaginação. Com isso, teologia e metafísica estavam afastadas, ou antes foram substituídas por aquelas obras da imaginação que não pretendem representar realidade: as obras de arte. A única limitação dessa atividade criadora é a lei moral – moral autônoma, aliás. Interpretando-se Kant assim, o idealismo epistemológico do filósofo transforma-se naquele vago idealismo moral e estético que é considerado como base teórica do classicismo de Weimar. É evidente que esse idealismo não tem nada que

---

101 Immanuel Kant, 1724-1804.
*Kritik der reinen Vernunft* (1781); *Kritik der praktischen Vernunft* (1788); *Kritik der Urteilskraft* (1790).
K. Vorländer: *Kant, Schiller, Goethe.* Leipzig, 1907.
G. Simmel: *Kant.* Muenchen, 1924.

ver com o classicismo de Goethe; e é uma noção tão estreita que nenhum classicismo cabe nesse conceito a não ser o de Schiller. Em conseqüência disso, a historiografia literária alemã, informada pelo classicismo "oficial" de Weimar, caiu em erro secular: Goethe e Schiller foram confundidos; os classicistas "dissidentes" foram maltratados, Heinse caluniado e Hölderlin esquecido. A verdade histórica só podia ser recuperada pelo estudo das fontes do classicismo[102].

A identificação de beleza estética e beleza moral não é autenticamente kantiana; a estética de Kant-Schiller só racionalizou, por meio daquela identificação, o conceito de Winckelmann, a interpretação moral da beleza. Pela mística da "simplicidade nobre e grandeza tranqüila", Winckelmann pretendeu tornar aceitável ao mundo cristão o neopaganismo grego. O realizador dessa síntese greco-alemã é Goethe: no auge do classicismo erigiu ao precursor o monumento biográfico, já puramente pagão, de *Winckelmann und sein Jahrhundert*. Esse conceito estático do classicismo recebeu o necessário *élan* vital pelo entusiasmo pré-romântico de Shaftesbury; a influência imediata de Shaftesbury sobre Herder, Goethe e Schiller foi incalculável; e nos anos de Weimar veio juntar-se a influência do filósofo holandês Frans Hemsterhuis (1721/1790)[103], que transformara o irracionalismo místico de Hamann em irracionalismo estético e moral, shaftesburyano. Hemsterhuis, já citado por Herder, foi fartamente utilizado por Schiller. Reduzido ao prazer individual da beleza, o entusiasmo estético deveria acabar em orgia, conforme o dizer de Disraeli: "Toda religião da beleza acaba em orgia." Foi este o caso do classicismo pré-romântico de Heinse. Herder escapou a esse perigo, substituindo o conceito da beleza individual pelo conceito da beleza coletiva, da formação estética das nações e da humanidade, Eis a fonte do realismo social das últimas obras de Goethe e da "religião do respeito". Neste classicismo só sobreviveram resíduos da mística cristã, pré-winckelmanniana; daí a aparência pagã do classicismo de Weimar. Mas os weimarianos usaram a linguagem poética

---

102 Fr. Schultz: *Klassik und Romantik der Deutschen.* Vol. I: *Die Grundlagen der klassisch-romantischen Kultur.* Stuttgart, 1935.

103 F. Bulle: *F. Hemsterhuis und der deutsche Irrationalismus des 18. Jahrhunderts.* Leipzig, 1911.

do mais cristão dos grandes poetas pré-classicistas: Klopstock; de fontes barrocas tinha ele criado o estilo de expressão do qual Herder, Goethe e Schiller se deviam fatalmente servir. Schiller, o mais klopstockiano entre eles, fugiu para um moralismo sem acentos religiosos. O conflito entre classicismo e cristianismo – conflito tipicamente barroco – rebentou no classicismo barroco de Hölderlin. Nenhum destes é, de modo algum, chefe de movimentos literários. Todos são, principalmente Goethe e Hölderlin, os classicistas mais autênticos, indivíduos mais ou menos isolados, porque o classicismo alemão não teve bases populares.

O classicismo pré-romântico de Heinse[104] surgiu no mesmo momento que o classicismo de Goethe: *Iphigenie auf Tauris* e *Ardinghello* saíram no mesmo ano de 1787. A historiografia literária, assustada pelo imoralismo de Heinse, cometeu contra ele a injustiça de caracterizá-lo como o "naturalista" do "Sturm und Drang" – apreciação das mais incompreensivas. Heinse é um grande escritor: na arte difícil de descrever em palavras obras de arte plástica ninguém o alcançou em língua alemã, e poucos em outras línguas. Não é menos digna de nota a espécie de obras plásticas que estão descritas em *Ardinghello*: não são estátuas gregas e sim quadros italianos da Renascença. Numa época em que Rafael e Tiziano se citaram, com ar de indulgência, entre "os melhores imitadores dos antigos", Heinse descobriu o valor próprio e independente da Renascença italiana, de Mantegna, Michelangelo, Andrea del Sarto; é o precursor de Ruskin e Burckhardt. Sua intuição genial baseava-se na lição de Winckelmann – mas um Winckelmann visto através do "naturalismo". Certo panteísmo fê-lo descobrir beleza em toda parte, nas obras de Deus-Natureza, nas obras do homem-artista, e no próprio corpo humano. Já se definiu Heinse, o secretário de um bispo corrupto da Renânia, como "Rousseau em uma corte do Rococó", explicando-se assim a sua lubricidade, o prazer em descrever cenas lascivas. Na verdade, as "cortes do Rococó" que Heinse conheceu, já

---

104 Johann Jacob Wilhelm Heinse, 1749-1803.
*Ardinghello und die glückseligen Inseln* (1787); *Hildegard von Hohenthal* (1795); etc.
R. Roedel: *Johann Jacob Wilhelm Heinse. Sein Leben und seine Werke.* Leipzig, 1892.
E. Utitz: *Heinse und die Aesthetik zur Zeit der deutschen Aufklärung.* Halle, 1906.
W. Brecht: *Heinse und der aesthetische Immoralismus.* Berlin, 1911.

eram bastante classicistas: entusiasmavam-se por Caylus e Winckelmann, apreciavam muito a música de Gluck e do seu êmulo italiano, Jommelli – em *Hildegard von Hohenthal*, forneceu Heinse admiráveis paráfrases verbais de obras musicais. Do seu panteísmo pagão veio-lhe a confusão entre natureza e arte, entre intuição e instinto; enfim, o sexualismo requintado, que reaparecerá na *Lucinde*, do romântico Friedrich Schlegel. Heinse representa o classicismo pré-romântico.

No pólo oposto está Hölderlin[105], e o seu caso é tanto mais sério quanto é certo tratar-se não de um talento, e sim de um gênio; tanto mais sério que o seu mergulhar na loucura não representa um caso pessoal, mas simboliza o último conflito entre classicismo e cristianismo antes de ambos desaparecerem, provisoriamente, da literatura européia. Hölderlin, um dos maiores poetas da Alemanha e da literatura universal de todos os tempos, foi muito maltratado pela posteridade. Já os contemporâneos o tinham considerado apenas como imitador de Schiller; e quando o seu fracasso literário terminou na noite de quarenta anos de loucura, Hölderlin foi meio esquecido; a posteridade só guardou a imagem de um adolescente idílico e infeliz vivendo nas nuvens; e pouco faltou para as gerações mais realistas da segunda metade do século XIX zombarem do "idealista ingênuo" e "romântico" – até hoje, certos manuais continuam a falar do "romantismo

---

105 Friedrich Hölderlin, 1770-1843.
*Hyperion* (1797/1799); *Lyrische Gedichte* (1826).
Edições: por N. Hallingrath, F. Seebass e L. Pigenot, 6 vols., Muenchen, 1913/1923; por W. Boehm, 5 vols., Jena, 1924; por Fr. Beissner, 8 vols., Stuttgart, 1947/1955.
W. Dilthey: "Hölderlin". (In: *Erlebnis und Dichtung.* 7.ª ed. Leipzig, 1920.)
W. Michel: *Friedrich Hölderlin.* Weimar, 1920.
K. Vietor: *Die Lyrik Hölderlin.* Frankfurt, 1921.
I. Maione: *Hölderlin.* Torino, 1926.
W. Boehm: *Hölderlins Leben.* 2 vols. Halle, 1928/1930.
F. Beissner: *Hölderlins Uebersetzungen aus dem Griechischen.* Stuttgart, 1953.
P. Bertaux: *Hölderlin, essai de biographie intérieure.* Paris, 1936.
P. Boeckmann: *Hölderlin und seine Goetter.* Muenchen, 1936.
W. Michel: *Das Leben Friedrich Hölderlins.* Bremen, 1949.
M. Heidegger: *Erlaeuterungen zu Hölderlins Dichtung.* Frankfurt, 1951.
A. Pellegrini: *Hölderlin. Storia della critica.* Firenze, 1956.

de Hölderlin", certamente a mais imprópria entre as aplicações impróprias do termo. Consideravam-se como suas obras mais típicas o romance *Hyperion*, sem realidade novelística alguma, e poemas como *Archipelagus*, que é uma grande elegia schilleriana. Admitiu-se-lhe talento elegíaco, e citou-se em todas as antologias a elegia *Hyperions Schicksalslied*, sem se compreender a profundeza metafísica da última estrofe, descrevendo a queda "fatal" das criaturas humanas para o "abismo do incerto":

> "Es schwinden, es fallen
> Die leidenden Menschen
> Blindlings von einer
> Stufe zur andren,
> Wie Wasser von Klippe
> Zu Klippe geworfen,
> Jahrlang ins Ungewisse hinab".

Só Nietzsche descobriu nessa definição poética da existência humana o pessimismo e fatalismo autenticamente gregos, o "lado noturno da Grécia" que os "idealistas" Goethe e Schiller calaram e esconderam, se não o ignoraram. Os nietzschianos celebraram o Hölderlin dionisíaco, ébrio de entusiasmo divino, dançando sobre os abismos da existência humana, revelando aos mortais o segredo dos deuses e castigado, por estes, com a loucura sagrada. E agora se descobriu que justamente os maiores poemas de Hölderlin nasceram quando ele já estava louco. Um poema "puro", quase um *lied*, como *Hälfte des Lebens*, revelou agora sentido profético. Deu-se importância especial aos colossais fragmentos de hinos e odes que a loucura não deixara mais terminar. Falava-se de poeta pindárico, do único poeta pindárico dos tempos modernos, no momento em que a sua personalidade poética foi mais romantizada do que nunca. O neo-romantismo de 1910 gostava de opô-lo a Goethe: seria ele o maior poeta alemão, o poeta de uma nova juventude heróica. Hölderlin voltou a ser o poeta dos estudantes; e dizem que os estudantes que caíram em 1914, na batalha de Langemarck, tinham nos lábios os versos nos quais Hölderlin celebrara o suicídio heróico como "volta aos deuses", como "o caminho mais curto para voltar ao Universo":

> "Denn selbstvergessen, allzu bereit den Wunsch
> Der Götter zu erfüllen, ergreift zu gern,
> Was sterblich ist…
>         ins All zurück die kürzeste Bahn."

É preciso, porém, tomar a sério as palavras do poeta, sem cair em anacronismos. O conceito do suicídio, em Hölderlin, não é expressão de heroísmo patriótico; mas tampouco deve ser encarado como mero verbalismo estético. Hölderlin não é nada esteta; e as comparações freqüentes do poeta alemão com Chénier e Keats não servem para interpretá-lo bem. O romance "idealista" *Hyperion* está no pólo oposto de *Ardinghello*, com o qual tem certas semelhanças exteriores; não porque seja mais "moral", ou menos individualista, manifestando preocupações bastante realistas e muito justificadas em torno do destino da civilização alemã; mas porque não é fantasia irresponsável e sim obra de imaginação que pretende substituir as deficiências da realidade; sabemos hoje que Hölderlin foi adepto entusiasmado da Revolução francesa. Nisso, o classicista Hölderlin não é o contemporâneo dos classicistas de Weimar. O seu classicismo é – ao contrário do que parece – menos idealista e mais realista; Goethe e Schiller nunca esqueceram o caráter ideal, isto é, irreal, das suas produções poéticas, ao passo que Hölderlin, por mais estranho que parecesse, acreditava literalmente nos deuses gregos, como se ele mesmo fosse um grego. O seu fatalismo faz parte do credo grego; no hino *Pôr-de-sol* interpretou o crepúsculo como êxodo do deus –

> "Doch fern ist er zu frommen Völkern,
> Die ihn noch ehren, hinweggegangen".

Hölderlin é filho da Suévia; país arquiluterano, mas em que – coisa que não aconteceu em outra parte – pululavam as seitas pietistas e outras, apocalípticas e messianistas e crentes na metempsicose. Ao mesmo tempo, a Suévia é o país da mais rígida disciplina humanista; o colégio de Maulbronn e a Universidade de Tübingen são verdadeiros ninhos do grecismo mais ortodoxo. Hölderlin encheu a filologia clássica, que lhe transmitiram, com o fervor místico dos seus antepassados; também ficou impressionado pelo panteísmo órfico do seu condiscípulo e amigo de mocidade, Schelling, o futuro filósofo do romantismo; e acabou acreditando literalmente na mi-

tologia grega. A conseqüência foi a luta íntima entre classicismo e cristianismo na alma do poeta, encontrando expressão definitiva na ode *Patmos*, na qual Cristo aparece entre os deuses do Olimpo grego. O fim, a exigência da "boa interpretação da letra" –

> "... dass gepfleget werde
> Der feste Buchstab' und Bestehendes wohl
> Gedeutet..."

– é indubitavelmente luterano, coisa da qual não existe traço em Goethe e Schiller, embora fossem batizados na igreja luterana. Com efeito, a língua solene, sublime de Hölderlin pareceu em sua época somente schilleriana, e ele pareceu apenas um epígono de Schiller enquanto esteve esquecido o papel histórico do grande poeta, este realmente luterano, que criara a língua poética dos alemães: Klopstock. Em Klopstock aprendeu Hölderlin a ambição de imitar os complicados metros gregos – Schiller nunca pensou nisso; e de Klopstock provém o tom misterioso, órfico, das traduções de Hölderlin de obras da literatura grega. O hermetismo da sua expressão só foi plenamente compreendido quando a poesia barroca ressurgira do esquecimento multissecular. Desde então, Hölderlin está sendo cada vez mais "atualizado". Em 1930, Pierre-Jean Jouve já o pôde celebrar como precursor do surrealismo. Compararam-no, então, a Nerval e Van Gogh. Poucos anos mais tarde, Hölderlin aparece entre os precursores do existencialismo: assim lhe interpretou Martin Heidegger vários poemas, como expressões da angústia metafísica. Mas nenhuma interpretação, seja psicopatológica, seja filosófica, atinge o fundamento dessa Obra que o próprio poeta definiu como "o que permanece":

> "Was bleibt aber, stiften die Dichter".

Hölderlin é hoje um dos poetas de maior influência na literatura universal. Mas não se pode afirmar que o sentido dos seus versos já tenha sido inteiramente decifrado.

Ninguém já pensa em comparar Hölderlin a Keats ou mesmo a Chénier. Se não se pode deixar de tecer comparações, só pode ser lembrado Blake. Como profetas órficos, são dois grandes isolados. Ninguém compreenderia a evolução da literatura inglesa, colocando Blake no lugar ocupado por Wordsworth. Tampouco é possível colocar Hölderlin no

centro da literatura alemã: pois esse centro está ocupado por Goethe. O classicismo órfico ficará sempre isolado – e até evidenciará as aparências de caso patológico – porque se refere àquela parte da civilização antiga que o Ocidente moderno não herdou, nem assimilou, nem pôde assimilar.

A "tragédia" da literatura alemã – a expressão talvez seja forte demais – não consistiu, porém, em uma confusão entre Hölderlin e Goethe; a evolução histórica não seguiu nenhum dos dois, e sim Schiller. Com ele é que Goethe foi confundido.

O classicismo de Hölderlin malogrou pelo mesmo fato que fez fracassar o humanismo do Barroco alemão: pela intervenção do cristianismo luterano, gótico, antigrego. O classicismo de Goethe não se chocou com o mesmo obstáculo; mas é significativo que a resistência alemã contra a influência de Goethe se tivesse servido tantas vezes de pretextos cristãos. Pretextos foram, porque a resistência não se limitava aos grupos cristãos – os nacionalistas de 1813 e os liberais e radicais de 1830 usaram contra Goethe argumentos muito parecidos. Na verdade, o classicismo de Goethe ficou como um fenômeno isolado, porque na Alemanha não se encontrava a base social de um classicismo como movimento: não havia burguesia. Os começos da revolução econômica na Alemanha foram sufocados pelas invasões bélicas dos jacobinos e de Napoleão. Em vez de uma burguesia com sólidas bases econômicas, havia só o "Bildungsbuerger", o alto funcionário ou proprietário abastado de formação humanista, isto é, o pequeno grupo que produziu e compreendeu o classicismo de Weimar. Goethe, filho do patriciado de Frankfurt, era um "Bildungsbuerger" assim. E esse grupo não teve futuro. O futuro pertenceria a uma outra classe, à pequena-burguesia de então, que chegará a ser grande burguesia pela revolução econômica da primeira metade do século XIX. A essa pequena-burguesia e ao seu futuro pertenceu Schiller.

Schiller[106] percorreu, aparentemente, o mesmo caminho que Goethe. Começou com dramas violentos, ao gosto do "Sturm und

---

106 Johann Friedrich Schiller, 1759-1805. (Cf. nota 44.)
*Die Räuber* (1781); *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua* (1783); *Kabale und Liebe* (1784); *Don Carlos* (1787); *Der Geisterseher* (1789); *Ueber Anmut und Wuerde* (1793); *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* (1796); *Wallenstein* (1800); *Gedichte* (1800/1803); *Maria Stuart* (1801); *Die Jungfrau von Orleans* (1802); *Die Braut von Messina* (1803); *Wilhelm Tell* (1804); *Demetrius* (1805).

Drang", em prosa realista: a tragédia da revolta anarquista contra toda a injustiça*, Die "Räuber*, que excitou a Alemanha inteira e continua a excitar os adolescentes; a "tragédia republicana" *Fiesko*; o drama social *Kabale und Liebe*, contrastando de maneira revolucionária a corrupção da corte e a honestidade da desgraçada pequena-burguesia. Depois, de repente, Schiller abandonou a prosa, apresentando *Don Carlos*, grande tragédia histórica em verso branco, pregando idéias rousseauianas de liberdade e tolerância, embora já bem atenuadas. Seguiram-se mais de dez anos de estudos históricos e filosóficos, até aparecer a obra-prima de Schiller, a trilogia histórica *Wallenstein*. Então, o dramaturgo já era o grande "clássico" do teatro alemão, clássico algo à maneira francesa, pela regularidade da composição e a eloqüência dos discursos no palco, qualidades que se acentuam em *Maria Stuart* e em *Jungfrau von Orleans*. Enfim, *Wilhelm Tell*, o drama da liberdade suíça, tornou-se a "peça nacional" do teatro alemão; parece *pendant* da última fase, da fase de realismo social de Goethe. Na verdade, a evolução de Schiller é diferente em todos os pontos e sentidos. Veio ele da pequena-burguesia luterana, perturbada pela corrupção das pequenas cortes afrancesadas do Rococó e pela influência de idéias racionalistas. As tragédias do "Sturm und Drang", de Schiller, são revolucionárias e veementes como as de Alfieri; mas a forma verbal é diferente. Estão numa prosa bombástica, correspondente ao lirismo klopstockiano, ao que Schiller também sacrificara nas suas primeiras poesias. Partindo do pré-romantismo de estudante pobre chegou o dramaturgo ao classicismo aburguesado; em vez de escrever, como Goethe, dramas

---

O. Brahm: *Schiller.* 2 vols. Berlin, 1888/1892.

C. Thomas: *The Life and Works of Friedrich Schiller.* New York, 1901.

K. Berger: *Schiller. Sein Leben und seine Werke.* 2 vols. Muenchen, 1905/1909.

I. G. Robertson: *Schiller after a Century.* Edinburg, 1906.

L. Bellermann: *Schillers Dramen.* 5.ª ed. 3 vols. Berlin, 1914/1919.

Fr. Strich: *Schiller. Sein Leben und seine Werke.* Berlin, 1928.

R. Buchwald: *Schiller.* 2 vols. Leipzig, 1937.

M. Gerrard: *Schiller.* Bern, 1950.

E. L. Stahl: *Friedrich Schiller's Drama.* Oxford, 1954.

B. von Wiese: *Schiller.* Berlin, 1959.

líricos para a leitura, transformou o gênero dos grandes espetáculos barrocos em gênero da moderna tragédia histórica. Atenuou a ideologia rousseauiana até a um liberalismo bem moderado, de frases esplêndidas sobre Liberdade e Tolerância, que não chamam a atenção da polícia. Nesse conformismo relativo, Schiller é um descendente da tragédia clássica francesa, apenas com algo mais de liberdade dramatúrgica; realizou o que Lessing exigira. Criou o teatro alemão.

Schiller é, na Alemanha, incomparavelmente mais popular do que Goethe. É lido nas escolas e citado por todos a toda hora. Forneceu à língua corrente um tesouro enorme de expressões, citações, frases feitas. Mas a mais citada das frases feitas não é dele, e sim, em torno dele: é a expressão "Goethe e Schiller". Este "e" justifica-se pelo fato biográfico da amizade pessoal entre os dois poetas. Mas não se justifica como fato central da história da literatura alemã. Não é, porém, necessário polemizar contra essa rotina dos manuais. Os próprios alemães já começaram a reduzir a admiração nacional por Schiller a termos mais justos. É conhecido o protesto de Nietzsche contra o "e" naquela frase feita "Goethe e Schiller". Os realistas e naturalistas alemães sempre detestaram o idealista Schiller, denunciando-lhe a tendência de abrandar e amenizar os fatos duros da realidade social e histórica. Mas não se trata, como se poderia pensar, de um protesto ideológico. Pois os poetas e críticos do simbolismo e do pós-simbolismo também continuam hostis a Schiller ou indiferentes. O verdadeiro objeto da crítica é o estilo, a linguagem do dramaturgo.

As poesias de Schiller não são absolutamente medíocres. Não se pode negar às popularíssimas baladas o talento narrativo nem aos poemas filosóficos a felicidade na expressão de pensamentos importantes. Apenas: não se trata de poesia lírica. Schiller, mestre da eloqüência sonora, não possui lirismo nenhum. A sua linguagem dramática, tão sentenciosa, que boa metade dos seus versos entrou naquele "tesouro das citações freqüentes", não serve para caracterizar os personagens, mas para manifestar as idéias do dramaturgo.

Essas idéias são, em grande parte, as de Kant. No terreno da estética, os escritos de Schiller aprofundaram e ampliaram muito o pensamento kantiano. No terreno da ética, Schiller é menos profundo. O rigor do "imperativo categórico" transforma-se-lhe em disciplina dos

instintos e sentimentos que o dramaturgo considera como menos compatíveis com os elevados ideais da conduta política e particular. Todos os conflitos reduzem-se-lhe a um só: o conflito que o dramaturgo chega a perceber atrás das grandes crises históricas. Dá à História, conforme a observação maliciosa de Nietzsche, "uma injeção de moralina". E ela vira o "Tribunal da Justiça eterna".

Não é uma filosofia muito profunda da história, esta. Estraga por completo a tragédia de Joana d'Arc, na *Jungfrau von Orleans*. Prejudica seriamente o conflito realmente político-histórico em *Wallenstein* que é, no entanto, a obra-prima de Schiller. Mas prejudica muito menos a tragédia de *Maria Stuart*, porque nessa obra o conflito histórico já está reduzido a conflito psicológico. É, de todas as peças de Schiller, a de mais seguro efeito no palco.

Schiller tem "les vertus de ses défauts". A fraqueza ideológica dos seus conflitos dramáticos faz a força dos seus efeitos cênicos. A esse respeito, o dramaturgo alemão é infalível: é um dominador do palco e das platéias.

Por isso não parece justo censurar-lhe a falta de lirismo. É menos poeta do que grande orador, vigoroso jornalista em versos dramáticos, um moralista dos ideais burgueses. Atrás das aparências nota-se um dramaturgo burguês, menos radical do que Ibsen, mais poético do que Augier; um mestre da propaganda dramática, como Shaw – e, apesar de tudo, superior a todos eles pela nobreza da sua atitude literária e humana. Era um pequeno-burguês, mas filho de uma época de grande literatura; e foi amigo de Goethe. É muito difícil qualquer afirmação quanto aos valores permanentes que criou: *Kabale und Liebe* e *Wallenstein* ficarão decerto para sempre; *Don Carlos* e *Wilhelm Tell*, ainda por muito tempo; *Maria Stuart* é uma peça de efeito garantido; o resto importa só aos diretores de teatro. Apesar do ódio, às vezes fanático, que todos os shakespearianos, realistas, naturalistas e simbolistas alemães lhe dedicaram, de modo que a sua influência sobre a literatura viva já desapareceu há decênios, Schiller continua dominando o palco do teatro alemão; mas não aparece com freqüência nos palcos estrangeiros. Não é um grande poeta nem um dos maiores dramaturgos da literatura universal, mas um grande moralista.

A importância de Schiller na evolução da "cultura" alemã é muito maior do que a dos valores literários que ele criou[107]. Para os alemães, Schiller desempenhou o papel de Rousseau na França e no mundo: educar o pequeno-burguês para a ação histórica, ensinando-lhe a agir em harmonia com ideais, ou então – a definição depende do ponto de vista – a alegar ideais como motivos da sua ação. Uma das razões da grande influência de Schiller é a sua neutralidade religiosa: conservando os princípios da moral cristã e proclamando a sua fé na justiça divina na História, nunca chega a exigir a adesão a definições dogmáticas, de modo que os protestantes, os católicos e os livre-pensadores se podiam reunir, sem escrúpulos, na sua sala de espetáculos morais. Schiller é uma das maiores forças da secularização da moral cristã. Uniu a nação politicamente ainda não definida, ou antes, criou a consciência nacional dos alemães, dando-lhes como bandeira quase religiosa os ideais da futura burguesia. Esses ideais, vestiu-os Schiller do heroísmo histórico das suas tragédias; deu ao burguês alemão, então em situação social muito precária, a consciência da superioridade pela "cultura", pela "Bildung". Com isso, Schiller restabeleceu o que o racionalismo da Ilustração e o rousseauianismo pré-romântico perturbaram: o equilíbrio íntimo do alemão luterano. O burguês idealista e moderado de Schiller é perfeitamente identificado com o luterano de sempre, súdito submisso do Estado e pensador de liberdade ilimitada.

O programa de ação desse tipo humano foi estabelecido por Friedrich Schleiermacher[108]. As suas relações pessoais, íntimas, com os românticos de Iena e a sua atuação como pregador em Berlim, na época do levante nacional prussiano contra Napoleão, deram-lhe a fama de romântico. O seu estilo e a sua tradução admirável dos diálogos de Platão indicam antes relações com Weimar; as suas origens espirituais são, porém,

---

107 H. Cysarz: *Von Schiller zu Nietzsche.* Halle, 1928.

108 Friedrich Ernst Daniel Schleiermacher, 1768-1834.
*Reden über die Religion* (1799); *Monologen* (1800); tradução de Platão (1804/1809); *Christliche Glaubenslehre* (1821/1823); etc., etc.
Edição de obras escolhidas por O. Braun e J. Bauer, 4 vols., Leipzig, 1910/1913.
W. Dilthey: *Das Leben Schleiermachers.* 2.ª ed. Berlin, 1922.
W. Luetgert: *Die Religion des deutschen Idealismus.* 3 vols. Guetersloh, 1923/1925.

diferentes. Era silesiano, da terra dos místicos barrocos da Alemanha. Formou-se num seminário da seita dos Herrnhuter. A sua inteligência lúcida e crítica não aceitou nada ou pouco do pietismo sentimental ou das fantasias apocalípticas sobre uma Terceira Igreja. Mas em Winckelmann, seu mestre no grecismo, aprendeu a mistura de religião e estética, a religião da beleza; em Lessing, a idéia de uma educação da Humanidade para além do cristianismo. Schleiermacher é o fundador de uma Igreja nova: a do luteranismo novo, em que o dogma é substituído pelo vago "sentimentalismo da dependência cósmica", de modo que a crítica bíblica mais radical não chega a perturbar a vida eclesiástica; o cidadão, permanecendo calmamente na Igreja oficial, concentra todo o seu entusiasmo religioso no culto das ciências, das artes e da literatura. Schleiermacher terminou a obra de secularização de Schiller: criou um novo protestantismo alemão, deu ao "Bildungsbuerger", ao "burguês culto", a "Bildungsreligion", a "religião da cultura", a religião do século XIX. E para cultivá-lo organizou Wilhelm von Humboldt[109] a Universidade de Berlim, a Universidade de Hegel e, mais tarde, de Dilthey; o fino esteta, criador da lingüística comparada e adepto do liberalismo humanitário, é um dos fundadores da Prússia moderna.

O famoso "e" em "Goethe e Schiller" tem significação histórica. "Goethe, to the great majority of you, would remain problematic, vague", disse Carlyle aos ingleses; e podia dizer o mesmo aos alemães. Só entre 1770 e 1780, Goethe foi realmente o chefe da literatura alemã; depois subiu a alturas inacessíveis, e só o seu nome ficou na Terra, servindo de pseudônimo ao domínio espiritual de Schiller e Schleiermacher. Na literatura também: os chamados epígonos de Goethe são todos, no fundo, epígonos de Schiller, de Platen até aos poetastros que ainda na segunda metade do século XIX fabricaram inúmeras tragédias históricas em versos brancos. O pseudoclassicismo de um pseudo-Weimar conquistou a Alemanha burguesa; mas só assim Weimar podia conquistar os alemães. Esse pseudoclassicismo é a forma sob a qual a Alemanha aceitou a Revolução burguesa, formando uma burguesia que sobreviverá ao romantismo antiburguês e será positivista.

---

109 Wilhelm von Humboldt, 1767-1835.
A. Leitzmann: *Wilhelm von Humboldt.* Halle, 1919.
S. A. Koehler: *Wilhelm von Humboldt und der Staat.* Muenchen, 1927.

O classicismo alemão é uma renascença platônica do misticismo europeu. Pelo platonismo, por mais afrouxado que já tenha sido, conseguiu-se transformar a Alemanha luterana e pietista, até então separada da Europa ocidental, em país do "protestantismo cultural", científico e literário, enfim europeizado; nesse momento, madame de Staël descobriu a Alemanha para os franceses e para a Europa. Terminara a evolução que Gottsched, Lessing e Herder iniciaram, a tarefa de europeizar a Alemanha, à qual coube, então, a missão histórica de divulgar o romantismo. Por isso, Weimar parece clássica aos alemães e romântica aos estrangeiros que só lhe sentiram os efeitos. Como europeu, Goethe era romântico, e a Europa aceitou-o como romântico. Como alemão, Goethe foi classicista; e os românticos alemães revoltaram-se contra ele. Mas não só os românticos; também o pré-romantismo que ele abandonara. Só no século XIX, uma pseudo-Weimar venceu; a verdadeira Weimar era insuportável aos contemporâneos.

No classicismo de Weimar há um irrealismo fundamental. Um dos seus críticos mais penetrantes, o teólogo protestante Paul Tillich[110], chamou a atenção para a indiferença dos "clássicos" de Weimar com respeito aos interesses e necessidades mais urgentes da nação, naquela época, e a indiferença de todos os classicistas pseudo-weimarianos, do século XIX, a respeito do proletariado. Weimar era uma cidade nas nuvens, pátria celeste de um grupo – ou, se quiserem, de uma classe – de homens cultíssimos. Uma aristocracia da inteligência criou aquelas suas obras em meio de uma miséria revoltante dos pequenos-burgueses e camponeses, e também dos pequenos intelectuais, dos pastores protestantes e mestres-escola. A maioria esmagadora da nação estava contra Weimar; não apenas contra Goethe, mas também contra Schiller, enquanto estava ligado a Goethe. Em 1796, ocorreu a Goethe e Schiller a idéia pouco feliz de lançar as *Xenien*, coleção de epigramas satíricos contra a mediocridade literária dos racionalistas, sentimentalistas e pré-românticos obstinados; rebentou uma grande guerra literária, e entre os inimigos apareceram os

110 P. Tillich: *Kairos.* Vol. I. Darmstadt, 1926.

velhos Gleim, Klopstock e Herder[111]. Segundo estudos mais recentes[112], não se tratava de um incidente isolado, mas de uma luta permanente: na verdade, Weimar nunca foi a capital literária da nação.

Racionalismo, sentimentalismo e "Sturm und Drang" sobreviveram muito bem, embora não como alta literatura, mas como literatura vulgar, leitura dos pequenos intelectuais e do povo. Em Berlim, o velho racionalista Nicolai, o último dos amigos de Lessing, continuava como ditador da crítica literária. No teatro dominava o drama burguês e choroso de Kotzebue, sofrendo apenas a concorrência dos imitadores incansáveis do *Goetz von Berlichingen*, entre eles alguns dramaturgos de talento e sucesso como Joseph August von Törring (*Agnes Bernauerin*, 1780), e Joseph Marius Babo (*Otto von Wittelsbach*, 1782)[113]. Os livros mais lidos eram os "romances góticos" alemães[114], fabricados em massa por literatos como Spiess, Cramer e Vulpius; este último, por sinal, cunhado de Goethe. A solidão de Goethe e Schiller no seu tempo foi um dos motivos de sua amizade pessoal, produzindo depois o "e" dos confusionistas. Mais tarde, a burguesia já avançada pôde aceitar Schiller; então, o antigo rousseauiano e revolucionário pareceu traidor aos pequenos intelectuais, aos vigários e professores de aldeia que viviam com o povo. O "clássico" deles era Jean Paul; e com este, o pré-romantismo sentimental dá as mãos ao romantismo, como se Weimar nunca tivesse existido.

Goethe não possuía, no seu tempo, justamente aquilo que a posteridade lhe concedeu sem hesitação: autoridade. O fundamento do seu classicismo e de todo classicismo, a autoridade dos antigos, já estava abalado demais pelo pré-romantismo. O classicismo alemão, sem sólida base social nem literária, não corresponde ao classicismo do Estado unitário de Luís XIV nem ao classicismo da burguesia inglesa depois de 1688; corresponde antes ao classicismo provinciano das pequenas repúblicas italianas das proto-renascenças. Como estas, preparou apenas uma época burguesa; em *Faust II*, a tragédia do empreendedor moderno, Goethe resumiu todas as Renascenças passadas e antecipou o realismo do século por vir. Foi a última das Renascenças.

---

111 E. Boas: *Schiller und Goethe im Xenienkampf.* 2 vols. Stuttgart, 1851.

112 A. Bettex: *Der Kampf um das klassische Weimar.* Zuerich, 1936.

113 O. Brahm: *Das deutsche Ritterdrama des 18. Jahrhunderts.* Strasbourg, 1880.

114 K. Mueller-Fraureuth: *Die Ritter-und Räuberromantik.* Halle, 1899.

## *Índice onomástico de autores*

### C

**D**

**E**



**F**

**G**

**H**

**I**



**J**

**M**

**N**



**O**



**P**

**Q**



**R**

**S**

**T**



**U**



**V**

**W**



**Y**



**Z**

Otto Maria Carpeaux (1900 – 1978), cidadão austríaco e brasileiro, estudou matemática, física e química na Universidade de Viena, onde se doutorou em letras e filosofia. Paralelamente, dedicava-se à música e às ciências humanas, orientou-se na linha de pensamento que vai do historicismo alemão à dialética da História. Patriota, combateu o nazismo e a anexação da Áustria pela Alemanha, tendo sido obrigado (1938) a refugiar-se na Bélgica. Em 1939 emigrou para o Brasil, onde escreveu a maior parte de sua obra (já publicara cinco livros na Europa): *A cinza do purgatório*, ensaios (1942), *Origens e fins*, id. (1943), *Presenças*, id. (1958), *História da literatura ocidental* (1958-66), Uma nova *História da música* (1958), *Livros na mesa*, ensaios (1960), *A literatura alemã* (1964), *O Brasil no espelho do mundo*, artigos políticos (1965), *A batalha da América Latina*, id. (1966), *25 anos de literatura* (1968), além de outros livros e numerosos prefácios, introduções, verbetes de enciclopédia...